16+

ISSN 20720432

ИСКУССТВО
и
ОБРАЗОВАНИЕ

Журнал
теории, методики и практики
художественного образования и эстетического
воспитания

34-й год издания

II(178) 2026

часть 3

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

Учредитель и главный редактор Н.А. Кушаев

Адрес редакции:

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

© «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ», 2026

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

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

Требования к подаче текстовых и иллюстративных материалов:

Подача текстовых материалов

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

Подача иллюстративных материалов

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

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

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

Подписка на журналы:

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

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

Подписано в печать 01.11.2026. Формат 70/100 1/16 340с. 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

Ю.И. Ткаленко
Рождение искусства из духа музыки: онтологическая роль музыки в эстетике Ф. Ницше (тезис о „матери всех искусств“) 9

Ли Гоцян, С.К. Ткалич
Как определить народный ресурс эстетики и сформулировать визуальный показатель в художественном образовании Китая? 26

А.В. Шумило, В.Л. Авеличев
Джазовая стилистика в контексте академического вокально-хорового цикла «Рождение песни» М. Кажлаева на примере композиций «Африка» (№ 2) и «Вокализ» (№ 3) 34

Пан Даньни
Офортное наследие И.И. Шишкина: художественный язык и образ русского леса в гравюре на меди 50

А.В. Майстренко
Кларнет в творчестве петербургских композиторов первой четверти XXI века....58

Н.Н. Костикова
С.И. Виткевич и С. Кеджинский – петроградский диалог искусств....66

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

А.А. Ерохина
Роль художественной грамоты в формировании критического мышления студентов среднего профессионального образования (по специальности «Живопись (по видам)») 78

В.М. Асилбекова
Этнокультурные основания изобразительного искусства Кыргызстана: теоретические концепции и историографические подходы 87

К.Ю. Чепуков
Изобразительное искусство как отражение мировоззрения в исторический момент 111

С.Н. Бобрышев, Д.Н. Волосецкая
Пионеры шрифтовых технологий 119

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Ван Чэньси
Направления исследования музыкальных способностей и их структуры в современном гуманитарном знании 142

Ци Цзин
Основные этапы культурной адаптации китайских студентов в процессе музыкально-педагогического образования 150

Б.С. Рачина
Методические особенности освоения знаков экстрамузыкальной и интрамузыкальной семантики 157

Н.В. Скороходова
Архитектоника певческого голоса: структурно-композиционные принципы организации звукового пространства в вокальном обучении....167

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

Э.С. Алимова
Опора дыхания в певческом звукоизвлечении: к уточнению понятия и его роли в освоении вокальных манер 179

Ю.В. Диденко, Д.Л. Диденко
Особенности формирования специально-предметных компетенций у студентов-пианистов вуза 185

Фам Нгок Занг
Становление профессиональной фортепианной культуры во Вьетнаме 195

Фу Мэня, С.А. Коновалова
Стилистические особенности исполнения фортепианной китайской музыки (на примере фортепианных миниатюр Ван Цзяньчжуна) 204

Линь Юйхен, Т.И. Бакланова
Интеграционная модель «Язык — музыка — культура» в профессиональной подготовке китайских студентов к исполнению вокальных произведений русских композиторов 212

Лу Люян
Национальная музыкальная традиция в исполнительской практике китайской скрипичной музыки XX века: от технических решений к эстетической интерпретации 219

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Дай Мэнюй
Раннее распространение советских фильмов в КНР и особенности их культурной рецепции ...235

Ли Бодун
Классическая поэзия в современной китайской вокальной музыке: стратегии музыкального перекодирования культурной памяти 247

Го Взйси
Специфика распространения русской музыки в условиях культурной революции в КНР 257

Ли Пэйсюань, Ю.С. Крылова
Музыкально-сценический репертуар как средство развития культуры обучающихся: сопоставительный анализ практик вузов России и Китая 266

Чжан Шан
Художественные образы традиционной обрядовой культуры России и Китая 274

В.Г. Мозгот, Ли Юйна
Исследование психологических особенностей учащихся средних школ в контексте мультикультурного образования (на примере изучения монгольской народной песни «Песня о пастушестве») 281

ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Цзинь Икэ
Влияние искусственного интеллекта на креативные индустрии в эпоху цифровизации: сравнительное исследование Китая и России 290

Чжао Имо
Эмоциональное взаимодействие между человеком и искусственным интеллектом в эпоху ИИ и его ценностная ориентация 303

Чжан Хань, Ши Кэ
Исследование путей живой трансляции и инновационного наследования нематериального культурного наследия народов бассейна реки Амур с перспективой медиа-эмпауэрмента 312

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке 321

Сведения об авторах 337

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

Yu.I. Tkalenko
The birth of art from the spirit of music: the ontological role of music in Friedrich Nietzsche's aesthetics (the thesis of the "Mother of all arts").....9

Li Guoqiang, S.K. Tkalich
How to determine the folk aesthetic resources and formulate visual indicators in Chinese art education? 26

A.V. Shumilo, V.L. Avelichev
Jazz stylistics in the context of M. Kazhlaev's classical vocal-choral cycle *The Birth of a Song*: a study of the pieces "Africa" (no. 2) and "Vocalise" (no. 3).....34

Pang Danni
The etching heritage of I.I. Shishkin: artistic language and the image of the Russian forest in copperplate printmaking 50

A.V. Maistrenko
The clarinet in the works of St. Petersburg composers of the first quarter of the 21st century.....58

N.N. Kostikova
S.I. Witkiewicz and S. Kedzynski - Petrograd dialogue of the arts 66

PLASTIC ARTS

A.A. Erokhina
The role of artistic literacy in developing critical thinking among students in secondary vocational education (specializing in painting) 78

V.M. Asilbekova
Ethnocultural foundations of the fine arts of Kyrgyzstan: theoretical concepts and historiographical approaches.....87

K.Yu. Chepukov
Visual art as a reflection of worldview at a historical moment 111

S.N. Bobryshev, D.N. Volosetskaya
Pioneers of font technology 119

MUSICAL EDUCATION

Wang Chenxi
Research directions of musical abilities and their structure in modern humanitarian knowledge.....142

Qi Jing
Key stages of cultural adaptation for Chinese students in music-pedagogical education.....150

B.S. Rachina
Methodological features of mastering extramusical and intramusical semantics.....157

N.V. Skorokhodova
Architectonics of the singing voice: structural and compositional principles of sound space organization in vocal training 167

PERFORMING ARTS

E.S. Alimova
The sound-column model as a basis for the typology of vocal manners (folk, pop and academic) ...179

Yu.V. Didenko, D.L. Didenko
Features of the formation of special subject competencies among university piano students.....185

Pham Ngoc Giang
The development of professional piano culture in Vietnam 195

Fu Menya, S.A. Konovalova
Stylistic features of performing Chinese piano music (on the example of Wang Jianzhong's piano miniatures) 204

Lin Yuheng, T.I. Baklanova
Integrative "Language - Music - Culture" model in the professional training of Chinese students for performing vocal works by Russian composers 212

Lu Liuyang
National musical tradition in the performance practice of twentieth-century Chinese violin music: from technical solutions to aesthetic interpretation....219

INTERCULTURAL COMMUNICATION

Dai Mengyu
Early dissemination of Soviet films in the PRC and features of their cultural reception 235

Li bodong
Classical poetry in modern Chinese vocal music: strategies of musical reconstruction of cultural memory....247

Guo Weixi
Specifics of the distribution of Russian music in the context of the cultural revolution in China 257

Li Peixuan, Yu.S. Krylova
Musical and stage repertoire as a means of developing students' culture: a comparative analysis of practices at Russian and Chinese universities 266

Zhang Shang
Artistic images in the traditional ritual culture of Russia and China 274

V.G. Mozgot, Li Yuna
A study of the psychological characteristics of secondary school students in the context of multicultural education (based on the Mongolian folk song "Song of the Shepherd") 281

DIGITAL ENVIRONMENT

Jin Yike
The impact of artificial intelligence on creative industries in the digitalization era: a comparative study of China and Russia....290

Zhao Yimo
Emotional interaction between human and artificial intelligence in the age of ai and its value orientation 303

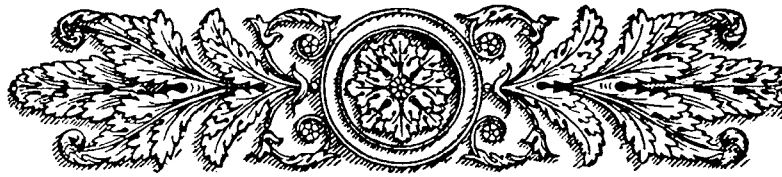
Zhang Han, Shi Ke
Research on the paths of living transmission and innovative inheritance of the intangible cultural heritage of the Amur river basin peoples from the perspective of media empowerment ...312

INFORMATION, MESSAGES

Summary of published articles in english....321

Information about authors 337

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА



Ю.И. Ткаленко

Рождение искусства из духа музыки: онтологическая роль музыки в эстетике Ф. Ницше (тезис о „матери всех искусств“)

Аннотация. В статье рассматривается музыкально-эстетическая концепция Фридриха Ницше не как периферийный элемент его мировоззрения, а как фундаментальная ось всей философской системы мыслителя, анализ которой проводится через призму его раннего трактата «Рождение трагедии из духа музыки» и последующей эволюции взглядов мыслителя. Актуальность работы обусловлена интересом к взаимосвязи музыки и философии, а также необходимостью переосмысления ницшеанской теории искусства в современном контексте. В работе рассматриваются ключевые положения теории дионисийского и аполлонического начал в искусстве. Подчеркивается, что подлинное искусство рождается только в их напряженном равновесии. Особое внимание уделяется концепции происхождения музыки и её роли в формировании других видов искусства. Раскрывается специфика понимания Ницше музыки как метафизической сущности мира («воли»), недоступной для вербального выражения и предшествующей языку и пластическим формам. Результаты исследования обосновывают тезис о музыке как «матери всех искусств», её способности «выражать невыразимое». Установлено, что философ рассматривает музыку не просто как один из видов искусства, а как онтологическую первостихию, материнскую субстанцию, из которой произрастают все остальные формы эстетического освоения действительности. В заключении утверждается, что концепция Ницше, утверждающая превосходство музыки как воплощения воли, не только обобщает художественный опыт XIX века, но и предвосхищает поиски новых выразительных средств в искусстве XX столетия, стимулируя взаимовлияние искусств.

Ключевые слова: Ницще, философия, музыка, дионисийское, аполлоническое, искусство.

В истории западноевропейской философии второй половины XIX столетия фигура Фридриха Вильгельма Ницше занимает уникальное положение, обусловленное не только радикальностью его этических и метафизических построений, но и особым, глубоко личностным характером его размышлений о природе искусства. Среди многочисленных аспектов его интеллектуального наследия особое место принадлежит музыкально-эстетической концепции, которая, будучи сформулированной в ранний период творчества, пронизывает практически все его последующие работы о природе искусства. Обращение к ницшеанской философии музыки обусловлено интересом к иррациональным основаниям человеческого творчества и недостаточной изученностью философской концепции музыки как фундаментального искусства. Ницше не просто рассматривает музыку как один из видов искусства; он наделяет её статусом онтологической первостихии, материнской субстанции, из которой произрастают все остальные формы эстетического освоения действительности. Данная работа ставит своей целью анализ философской концепции Ф. Ницше о примате музыки в системе искусств, выявляя внутреннюю логику его аргументации и оценку того влияния, которое эта концепция оказала на развитие европейского искусства и эстетической мысли на рубеже XIX–XX веков.

Жизнь и творчество немецкого мыслителя Фридриха Вильгельма Ницше (1844-1900 гг.) связаны с музыкой удивительно тесно и органично. Невозможно не почувствовать музыкальность самой его философии, постоянно встречая в его работах музыкальные термины, ощущая странную и в то же время притягивающую гармоничность логических построений. С другой стороны, где, как не в музыке, первое поколение читателей Ницше могло воспринять эмоциональную направленность его основных философских идей.

Фридрих Ницше родился в Тюрингии в семье лютеранского пастора. Согласно биографам, его отец «был большим музыкантом» и любил по вечерам импровизировать на церковном органе, так что прихожане собирались специально, чтобы послушать его игру /1/. Большое психологическое влияние на Ницше оказала ранняя смерть отца (1846 г.). Похоронные мотивы, как до того вечерний колокольный звон, очевидно, навсегда врезались в его сознание. Позже маленького Ницше восхищали военные парады, церковная служба с органом и хоровым пением, церемонии больших праздников. После девяти лет он стал учиться играть на рояле и обнаружил большие музыкальные способности, так что мог стать и профессиональным музыкантом, но, по его собственным словам, этому помешали «несколько чисто внешних случайных причин» /2/. Тем не менее всю жизнь Ницше продолжал музицировать и сочинять; известны некоторые написанные им фантазии и мазурки. Современников поражало его мастерство им-

провизации на фортепиано. В 1868 г. в одном из лейпцигских журналов Ницше даже предложили вести критико-музыкальный отдел. Одаренность будущего философа была многогранна: в юности его самовыражение искало выход не только в увлечении музыкой, но и в поэзии, прозе, а затем и публицистике. Однако, судя по всему философскому творчеству Ницше, музыка с самых ранних лет стала одной из важнейших сфер его духовной жизни, особой нишей, в которой жизненные впечатления и умозрительные конструкции находили эмоциональное воплощение.

Поворотным моментом в творческой биографии Ницше стало его знакомство в 1868 году с Рихардом Вагнером, личность и творчество которого оказали решающее воздействие на формирование его ранних эстетических воззрений. В конце 1868 года состоялось его личное знакомство с композитором, положившее начало близкой дружбе, длившейся почти десятилетие, в течение которого Ницше был частым гостем в поместье Вагнера в Трибшене, а затем и в Байройте. Показательно, что эта дружба стала следствием сильного увлечения Ницше именно музыкой Вагнера, его произведениями 1860-х годов («Тристан и Изольда», «Зигфрид» и др.). Основой этого сближения послужил не столько личный пиетет, сколько глубокая убеждённость Ницше в том, что музыка Вагнера представляет собой адекватное художественное воплощение философии Артура Шопенгауэра, философия которого сама по себе стала для молодого мыслителя фундаментом его мировоззрения. В это время Ницше выступает как идейный преемник и популяризатор философии А. Шопенгауэра, воззрения которого стали во многом отправной точкой для развития его собственных взглядов. В музыке Вагнера (а поначалу и в самой личности композитора) Ницше увидел идеологическое продолжение идей Артура Шопенгауэра, чьи взгляды о «воле к жизни» и роли «мира-воли» в бытии как об основном мотиве человеческого существования были созвучны его собственным представлениям в пору творческого становления. Шопенгауэровский тезис о музыке как о слепке с самой сущности мира Ницше перенёс на вагнеровское музыкальное искусство, усмотрев в его оперных драмах наиболее полное и эмоционально насыщенное выражение той самой воли, которую Шопенгауэр описывал как бесцельное, иррациональное и непрерывное стремление. По словам А. Риля, Ницше первым заметил внутреннюю связь «между философией (Шопенгауэра - Ю.Т.), которая видит в слепом стремлении бесцельной и беспричинной воли единственную сущность бытия, и музыкой, которая потопляет всякий образ в бесформенном, клокочущем океане звуков» /3/. Именно на этом перекрестке Ницше строил свою концепцию происхождения музыки и ее места в жизни человека: музыка в его понимании кажется не просто искусством звучания, а формой выражения самой сущности бытия, способной чрез природу звука передать то, что словами

трудно выразить. Иными словами, Вагнер, по мысли Ницше, сумел перевести на язык звуков то, что оставалось лишь абстрактным концептом в шопенгауэровской метафизике. По сути дела, под влиянием творчества Вагнера и сформировалась концепция Ницше о происхождении музыки и её месте в жизни человека.

Однако, как известно, этот период духовного единства не был продолжительным. Уже в конце 1870-х годов творческая эволюция Вагнера начинает вызывать у Ницше всё более нарастающую критику: он усматривает в поздних произведениях композитора черты театральности, искусственной аффектации, нагромождения декоративных эффектов и, что самое главное, отход от чистого музыкального выражения в сторону литературно-драматической повествовательности. Окончательный разрыв, произошедший в 1878 году после создания оперы «Парсифаль», был обусловлен тем, что Вагнер, по мнению Ницше, изменил духу шопенгауэровского иррационализма. Несмотря на этот тяжёлый личный разрыв, Ницше до конца своих дней сохранил чувство глубокой благодарности к Вагнеру, называя дружбу с ним одним из самых светлых и радостных переживаний в своей трагической судьбе.

Основы музыкально-психологической концепции Ницше изложены в ранней, но сразу сделавшей его известным, работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871г.). В ней философ (в ту пору профессор филологии Базельского университета) обращается к духовной жизни людей античной Греции. Время распорядилось так, что современные поколения могут составить представление об облике древних греков и их интеллектуальной деятельности лишь с помощью дошедших до нас остатков произведений их искусства и литературы. Если охватить этот комплекс духовного наследия целиком, бросается в глаза особое место трагедии в античном духовном мире. Анализируя духовную жизнь античной Греции и стремясь разрешить парадокс, давно занимавший историков культуры, Ницше задаётся вопросом: каким образом в жизнерадостном, пронизанном солнечным светом и пластической гармонией мироощущении древних греков находит место столь пессимистичный и мрачный жанр, как трагедия.

Для объяснения этого феномена Ницше предлагает свой фундаментальный дуализм, проходящий через всё его последующее творчество — противопоставление двух художественных начал. Он выделяет в искусстве, во всех его видах, два противоположных и в то же время взаимодополняющих начала — дионисическое и аполлоническое.

Дионисическое начало трактуется как изначальный хаос, опьянение жизнью, экстатический прорыв мировой воли. Дионисическое начало для Ницше – это страсть, сила жизни, абсолютная выраженность волевых импульсов, бурлящая энергия, безграничность, открытость и полнокровие переживания. Под дио-

нисическим началом он понимает то глубинное, стихийное и иррациональное измерение художественного творчества, в котором находят своё выражение необузданные страсти, экстатическое переживание полноты бытия, жестокость, радость и все многообразие человеческих аффектов, не скованных никакими моральными или формальными ограничениями. Вечные атрибуты дионисизма — неисчерпаемость и изобилие – прямо связаны с метафизической волей, составляющей сущность мира.

В противоположность этому, аполлоническое начало представляет собой стремление к ясности, к гармонии, порядку, мере, идеальной красоте и совершенству формы. В силу этого человек-творец согласен ограничить свою «волю» в искусстве, придавая произведениям стройность, математическую правильность и возвышенную созерцательность. В этой оппозиции Ницше видит творческое соотношение: именно дионисическое начало дает морально-эмоциональную силу, именно аполлоновское – эстетическую и формообразующую красоту. Таким образом, аполлоническое начало как бы снимает откровенность дионисических побуждений художника, делает его произведения привлекательными и тем самым доступными для восприятия и понимания зрителем. Борьба дионисического и аполлонического в искусстве является залогом его саморазвития.

Ключевая идея Ницше заключается в том, что подлинно великое искусство, и в особенности греческая трагедия, возникает лишь в том случае, когда эти два начала находятся в состоянии напряжённого, но плодотворного равновесия, ни одно из которых не получает решающего перевеса. Это является основной причиной того исключительного влияния, которое античное искусство оказало на развитие мировой культуры, эталонности многих его произведений. Именно это равновесие, как считает философ, и было утрачено в последующей истории европейской культуры, что привело к доминированию либо холодного формализма, либо необузданного хаоса.

В контексте этого соотношения дионисического и аполлонического начал Ницше рассматривает генезис античной музыки, а именно её наиболее раннюю и архаичную форму — «народную песню». Разумеется, у людей XIX века не могло остаться никакого представления о чисто музыкальной стороне этой музыки, но упоминание о народной песне есть в античной литературе, и, отталкиваясь от этих скудных свидетельств, философ реконструирует процесс возникновения музыкального искусства из непосредственной эмоциональной жизни человека.

У любого народа процесс становления собственной культуры включает в себя этап появления и широкого распространения фольклора, неизбежно связанный с развитием музыки. Ницше указывает, что «каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисическими течениями, на которые необходимо

всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни» /4/. По его мысли, народная песня является тем изначальным пластом художественного творчества, в котором дионисическое начало проявляется с наибольшей непосредственностью и чистотой.

Легко можно представить, как человек, возбуждённый каким-либо сильным переживанием — удачной охотой, рождением ребёнка, стихийным бедствием или тяжёлым трудом — инстинктивно начинает издавать звуки, находя в этом эмоциональную разрядку и устанавливая тем самым некое единство с предметом своих ощущений. На этом первичном этапе звук предстаёт как чистый аффект, лишённый какой бы то ни было формальной организации. Однако затем вступает в действие аполлоническое начало: разрозненные, хаотические звуки начинают структурироваться в мелодию, которая благодаря своей ритмической и ладовой упорядоченности становится запоминаемой, воспроизводимой и передаваемой от человека к человеку. Именно на этом этапе, как утверждает Ницше, музыка обретает своё качество искусства, поскольку в ней появляется момент сознательного формотворчества. Таким образом, с точки зрения автора, именно стремление человека (в данном случае античного) к самовыражению под действием каких-либо эмоций приводит к появлению в эпоху, когда изобразительное и поэтическое искусства находится только в зачаточном состоянии, народной песни.

Интересно, что философ рассматривает народную песню не как синкретическое единство слова и музыки, а как первичную мелодию, к которой впоследствии присоединяется слово. Этот тезис является принципиальным для всей его концепции: он утверждает генетическое и логическое первенство музыки по отношению к поэзии. Мелодия, будучи непосредственным выражением воли, ищет своего образного воплощения в языке, и поэтическое слово оказывается здесь вторичным, производным элементом, стремящимся подражать музыкальному импульсу. Повторяющийся мелодический мотив, согласно Ницше, выступает в качестве организующего принципа для поэтического текста, «задавая его ритм, эмоциональную нагрузку» и структуру строф, так что язык, в конечном счёте, достигает в народной песне своего «высшего напряжения» /5/ именно через подражание музыке. В народной песне «слово, образующее понятие, ищет некоторого выражения, аналогичного музыке, и само испытывает теперь на себе её могущество» /6/. Таким образом, поэтическое искусство является как бы следствием появления искусства музыки и возникшего из него стремления человека к большему самовыражению.

Обосновав роль музыки в качестве эмоциональной базы для возникновения поэзии, Ницше переходит к анализу трагедии в духовной жизни древнегреческого общества, рассматривая её как следующий этап эволюции музыкального на-

чала в словесное искусство. Если в народной песне дионисическое и аполлоническое начала ещё относительно уравновешены, то в трагедии эта борьба приобретает более сложный и дифференцированный характер. В отличие от общества промышленной эпохи, непривлекательные стороны жизни древнегреческого общества не подавлялись эмоционально, не загонялись внутрь «под замок бесчисленных табу», а, напротив, чувственно переживались и выплёскивались сознанием наружу – благодаря присущей античному человеку способности сочетать в своём самовыражении дионисийские и аполлонические стремления. Отсюда такое разнообразие искусств, развитых античностью; среди них есть такие, где превалирует аполлоническое желание красоты и стройности (храмовая архитектура), а есть и те, что позволяют дионисически выплеснуть то, что много веков позднее шокировало бы зрителей. К последним и относится трагедия, в которой античный человек, по Ницше, мог лучше всего передать современникам и потомкам постигавшие его чувства никчёмности своего индивидуального, посюстороннего существования, несправедливости мира, зыбкости идеалов, мерзость и пошлость плоскоматериального бытия и т. д. Перешедшая к трагедии от народной песни музыкальная основа позволяла сделать это — в эмоциональном плане — наилучшим образом.

Непосредственным предшественником трагедии философ называет «трагический хор», или «хор сатиров», в котором, по его мнению, сохраняется та же музыкальная основа, что и в народной песне, но уже наполненная более глубоким и трагическим содержанием. Хор сатиров олицетворяет собой то коллективное, дионисическое сознание, которое противостоит индивидуализированному миру героя. Постепенное введение диалогов и появление трагического героя знаменует собой внедрение аполлонического начала в структуру трагедии. Образ героя олицетворяет это начало трагедии, и противопоставлен существующему миропорядку, «жизненным обстоятельствам», эмоциональная сущность которых выражается хором сатиров дионисически отчётливо. Таким образом, музыкальная основа трагедии получает аполлонизирующее оформление, также как это ранее было и с народной песней. Но это не заслоняет от нас превалирующей роли «духа музыки» (дионисического по сути). Борьба героя с миром заканчивается гибелью первого, античный зритель, сопереживая гибнущему, получает эмоциональную разрядку и обновление духовной энергии, что освобождает его от бремени индивидуальной воли и позволяет ему на мгновение слиться с тем дионисическим миром, который продолжает существовать, составляя подлинную суть мироздания. Так из духа музыки, чувственно отражающей этот мир, и рождается раз за разом трагедия.

Следовательно, музыка, являющаяся выражением дионисического начала, сохраняет свою доминирующую роль и в трагедии, несмотря на наличие словес-

ного текста и визуального действа. Аполлоническое оформление, привносимое сценическим действием и диалогами, не подавляет, а лишь упорядочивает дионисическую стихию, делая её доступной для человеческого восприятия, но не умаляя её онтологического приоритета. Иными словами, в «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше показывает, как музыкальная основа трагедии становится аполлонизирующим оформлением, не подавляющим дионисическое начало, а подчеркивающим и направляющим его.

Также в этой работе он формулирует идею о том, что музыка — не просто фон для слова или события, но глубинный источник смысла, из которого возникают и развиваются искусства поэзии, драматургии и языковой символики вообще. Философ утверждает, что поэзия никогда не сможет высказать того, что уже заложено в безграничной всеобщности музыки. Словесные образы условны, тогда как истинное содержание звуков постигается интуитивно, проникая в ту сферу сознания, куда разуму доступ закрыт.

Итак, музыка, по мнению Ницше, есть «мать всех искусств», так как она наиболее полно и раньше всех остальных искусств позволила человеку реализовать свои дионисические стремления, без которых творческое самовыражение невозможно вообще. Этот постулат имеет глубокое онтологическое содержание. Музыка, будучи непосредственным отражением мировой воли, не связана необходимостью воспроизводить явления чувственного мира или оперировать понятиями, как это делают поэзия или изобразительное искусство. Она есть язык самой сущности, язык, который говорит о том, что не может быть сказано словами, ибо слова всегда привязаны к конкретным образам, понятиям и логическим связям, тогда как музыка свободно парит над ними. В этом контексте Ницше подвергает критике попытки свести смысл музыкального произведения к его словесному заголовку или программному содержанию, утверждая, что любые вербальные ассоциации являются лишь вторичными и несущественными для восприятия сущности музыки. Дионисическое содержание музыкального произведения, по его мнению, бесконечно глубже любого поэтического переложения. Философ проводит мысль о том, что когда человек слушает музыкальное произведение, то перед его внутренним взором могут проноситься разнообразные образы и события, однако по окончании он не может указать на рациональное сходство между этой музыкой и теми картинами, которые возникли в его воображении. Это происходит потому, что музыка обращается не к рассудку, а к иррациональной сфере сознания, к той области, которая не поддаётся логической объективации. Следовательно, музыка — это не изображение мира, а его воплощение, его параллельная реальность, открывающая доступ к самой сердцевине бытия. «Все возможные стремления возбуждения и выражения воли, все те происходящие в человеке процессы, которые разум объединяет…

понятием «чувство», могут быть выражены с помощью бесконечного множества мелодий... Из этого тесного соотношения, существующего между музыкой и истинной сущностью всех вещей, может объясняться и то, что когда какая-нибудь сцена, действие, событие, обстановка сопровождаются подходящей музыкой, нам кажется, что эта последняя открывает нам сокровеннейший смысл и выступает, как самый верный и ясный комментарий к ним (на деле это означает, что данная музыкальная тема рождена человеком как эмоциональный отклик на событие, подобное озвученному – Ю.Т.) равным образом и то, что человеку безразделельно отдающемуся впечатлению какой-нибудь симфонии, представляется, словно мимо него проносятся всевозможные события жизни и мира; и всё же, когда он одумается, он не может указать на какое-нибудь сходство между этой игрой звуков и теми вещами, которые пронеслись в его уме», – пишет Ницше /8/. В последнем случае речь идёт о рациональном сходстве, когда представление человека о красоте (или не-красоте) звуков увязано в его сознании с определённым событием, предметом, этапом жизни. Но у человека ещё недостаточно средств, чтобы наглядно или словами выразить адекватно, что олицетворяла собой услышанная им музыка. Она проникла в его иррациональную (то есть невыразимую логическими средствами) сферу сознания и породила такие связи звуков с предметами, которые он рационально объяснить не способен. Таким образом, Ницше ещё раз подчёркивает неограниченность, в сравнении с другими видами искусства, средств музыкального самовыражения человека и на этом основании делает вывод о том, что «мы можем рассматривать мир явлений, или природу, и музыку, как два различных выражения одной и той же вещи» – сути мироздания. Это значит, что музыка — это «воплощение мира», его обобщённый язык, или что мир — это «воплощённая музыка» /9/. И эта позиция утверждает не просто превосходство музыки над другими искусствами, но её исключительный онтологический статус как искусства, наиболее адекватно отражающего глубинные структуры реальности.

Спустя несколько лет, в более поздней своей работе «Человеческое, слишком человеческое» (1878 г.) Ф.Ницше вносит существенные коррективы в свою первоначальную концепцию, хотя и не отказывается от её основных принципов. Теперь он уделяет больше внимания анализу взаимовлияния музыки и поэзии на современном этапе развития культуры. Он признаёт, что со временем музыка утратила свою абсолютную самодостаточность и в значительной степени пропиталась символическими значениями, заимствованными из поэзии: «Музыка не сама по себе имеет столь большое значение для нашего внутреннего состояния, и не производит столь глубокого впечатления, чтобы она могла считаться непосредственным языком чувства; но её давнишняя связь с поэзией вложила столько символики в ритмическое движение, в силу и слабость тона, что нам

теперь кажется, будто она непосредственно говорит внутреннему чувству и исходит из него» /10/.

В дальнейшем Ницше проводит разграничение внутри музыки. Он дифференцирует музыку на «драматическую» и «абсолютную». Драматическая музыка, по его мнению, становится возможной только тогда, когда музыкальное искусство через песню, оперу и программные сочинения накапливает огромный арсенал символических средств, которые позволяют ей не просто выражать аффекты, но и передавать определённые понятийные содержания. В противоположность драматической музыке Ницше выделена музыка «абсолютная», причём которая может быть понята двояко: либо как её неразвитое состояние, «когда периодичность звуков различной силы вообще доставляет радость» /11/, либо как высшая форма, в которой символика музыкальных форм говорит уму напрямую, без посредничества поэтического слова, не нуждаясь в нём, так как музыка как род искусства всецело пропиталась понятиями и чувствами поэзии. Разделение музыки на драматическую и абсолютную является следствием её различного восприятия: драматическая музыка и абсолютная музыка как две степени постижения, разнородность которых объясняется уровнем развития человека и его способности к символическому мышлению; на ранней стадии музыкальное восприятие носит преимущественно формальный поверхностный характер, тогда как с более высоким уровнем интеллекта и культурной подготовки музыка начинает восприниматься и символически, и смыслами, которые выходят за пределы простого звукового оформления. «Люди, стоящие на ранних ступенях музыкального развития, могут воспринимать чисто формалистически ту же самую… пьесу, в которой более передовые натуры понимают всё символически»,– пишет Ницше /12/. Таким образом, эта двойственность, по мнению философа, обусловлена не столько свойствами самого музыкального произведения, сколько уровнем восприятия слушателя: у людей, стоящих на ранних ступенях музыкального развития, преобладает формально-структурный тип восприятия музыки, в то время как более развитые натуры способны постичь её глубинную символику. На основании этого, Ницше вводит важный социокультурный аспект в анализ музыкального восприятия, связывая эффективность музыки с уровнем интеллектуального и духовного развития человека. В сущности, как и в любом другом виде искусства, степень влияния его на человека зависит от уровня интеллекта последнего.

Кроме того, в этой работе он выдвигает важный тезис о бессознательном характере композиторского творчества: «Подысканная композитором аналогия между миром явлений и музыкой должна бессознательно для его разума проистекать из непосредственного уразумения сущности мира и не должна быть сознательным и преднамеренным подражанием при посредстве понятий, иначе му-

зыка выразит не внутреннюю сущность, не самую волю, а будет лишь неудовлетворительным подражанием её явлению» /13/, то есть подлинный композитор не должен сознательно подражать явлениям мира с помощью понятийных аналогий, его задача — через непосредственное уразумение сущности мира создать такую музыку, которая бы выражала «волю», а не её внешние проявления. Любая сознательная попытка программирования музыки, по мнению Ницше, приводит лишь к неудовлетворительному подражанию и, в конечном счёте, к вырождению музыкального искусства. Собственно, кризис трагического жанра и наступает, по Ницше, тогда, когда аполлоническое оформление в трагедии начинает преобладать.

После Ренессанса, когда европейские мыслители вновь обратили внимание на человека, а вследствие того — на античное наследие, музыка в своём развитии постепенно возвращается к прежнему соотношению красоты и воли. Согласно Ницше, отказ от подражательности, искусственной стройности, подчинения мелодии словам начинается с Бетховена, а решительным поворотом в сторону нового выражения дионисических стремлений в музыке он считает творчество Вагнера.

Некоторые моменты философско-эстетической концепции Ницше в дальнейшем были развиты в его более поздних сочинениях. В афоризмах из цикла «Злая мудрость» (1885 год) философ говорит, в частности, о влиянии музыки на развитие языка, продолжая развивать свою мысль о невыразимых, иррациональных возможностях музыки. «Наиболее вразумительным в языке является не слово, а тон, сила, модуляция, темп, с которыми проговаривается ряд слов, – короче, музыка за словами, страсть за этой музыкой, личность, за этой страстью; стало быть, всё то, что не может быть написано» /14/, то есть определяющим становится не смысловое значение слова, а всё то, что составляет музыку речи. Иными словами, человек стремится использовать свои эмоции с тем, чтобы донести до других людей смысл своей речи, и при этом чаще всего подсознательно усиливает в ней элементы музыкальности – скорость, интонацию, тембральную окраску голоса. Значит, в самой глубине его души живёт ощущение того, что эмоции лучше всего передаются музыкой. Слова всегда лгут, огрубляя нюансированное чувство, тогда как тон бесконечно вариативен. Здесь Ницше вновь подчёркивает историческое превосходство (своеобразный патернализм) музыки над поэзией и вообще литературой: насколько ограничены возможности «голого» слова, и насколько безграничны они у музыки! Далеко не всё, что выражено в музыке, возможно и даже прилично передать словами. «Если богине музыки вздумалось бы говорить не тонами, а словами, то пришлось бы заткнуть себе уши»,– пишет Ницше в этой же работе /15/. Таким образом, музыка пронизывает человеческую коммуникацию на самом её фундаментальном уровне, яв-

ляясь тем средством, с помощью которого индивид передаёт свою индивидуальность, свои глубинные страсти и неподдающиеся вербализации состояния. Особенно интересным представляется его утверждение о том, что музыка является символическим языком аффектов, в котором композитор, сам того не подозревая, выдает всю систему своих влечений и побуждений. В отличие от литературных произведений, которые позволяют автору маскировать свои истинные намерения с помощью сложных риторических конструкций, музыка обнажает душу творца с беспощадной искренностью. «Лишь теперь брезжит человеку, что музыка — это символический язык аффектов; а в последствии научатся ещё отчётливо узнавать систему влечений музыканта из его музыки. Он, должно быть, и не подозревал, что выдаёт себя тем самым. Такова невиновность этих добровольных признаний, в противоположность всем литературным произведениям» /16/. Этот тезис открывает новое измерение в ницшеанской концепции: музыка выступает не только как объективация мировой воли, но и как индивидуальное, неповторимое проявление личности художника.

Ницше идёт ещё дальше, распространяя этот принцип на музыкантов-исполнителей. В работе «Человеческое, слишком человеческое» он пишет: «Пианист, который играет произведения великого композитора, сыграет лучше всего, если заставит нас забыть автора и если будет казаться, будто он рассказывает историю из собственной жизни или именно сейчас что-то переживает» /17/. Это утверждение, с одной стороны, указывает на активную, со-творческую роль исполнителя, а с другой — подтверждает мысль о том, что музыка всегда является личностным высказыванием, независимо от того, идёт ли речь о композиции или об интерпретации. Ницше неоднократно подчёркивая неограниченные возможности музыки, её иррациональный характер, усматривал в ней почти религиозную способность влиять на человека, убеждать и искушать его, афористически замечая, что опровергнуть тон невозможно: «Музыкой можно совратить людей ко всякому заблуждению и всякой истине: кому удалось бы опровергнуть тон?» /18/. В этом утверждении заключена ключевая идея позднего Ницше: музыка действует на дологическом уровне, минуя рациональную аргументацию, и потому представляет собой эффективное средство воздействия на человеческое сознание.

Оценивая историческую динамику развития музыки в соответствии с ницшеанской дихотомией, следует отметить, что он выделяет несколько ключевых этапов её эволюции. Первый, золотой век, — это эпоха древнегреческой трагедии, в которой дионисическое и аполлоническое начала находились в состоянии гармоничного равновесия, порождая искусство, где безупречная форма не подавляла стихийную эмоциональность, энергию чувств, а, напротив, становилась тем сосудом, в котором дионисийский порыв обретал аполлоническую меру. За-

тем наступает длительный период, в течение которого, по мнению Ницше, постепенно вытесняется дионисический дух из музыкальной культуры, уступая доминирование регламентированной эстетике и предписанным формам художественного выражения. Возрождение, вновь обратившее внимание на человека и античное наследие, создаёт предпосылки для постепенного возвращения музыки к её изначальной сущности. Однако решающий перелом, по мысли Ницше, происходит лишь с творчеством Бетховена, который начинает освобождать музыку от подражательности и искусственной стройности, прокладывая путь к новому выражению дионисических стремлений. Вершиной этого процесса он считает музыкальные драмы Вагнера, в которых, как ему казалось в ранний период, «воля» обрела свой наиболее адекватный и мощный голос. Впоследствии, после разрыва с Вагнером, эта оценка становится более сложной и критической, но сама периодизация, основанная на соотношении дионисийского и аполлонического начал, сохраняется во всех его поздних работах. Стоит отметить, что современная Ницше эпоха оценивалась им как время глубокого декаданса: европейская культура устала, боится боли и потому выбирает уютные аполлонические иллюзии оперного театра вместо болезненной правды дионисийского хаоса. Интересно, что Ницше рассматривает историю музыки не как прогрессивное восхождение, а как циклическое колебание между двумя полюсами, причём каждый новый подъём дионисийского духа связывается им с преодолением формалистических канонов и возвращением к непосредственной выразительности. В этом смысле его концепция содержит в себе ярко выраженный критический вектор, направленный против академизма и эпигонства в искусстве, и призывает художника к дерзновенному самовыражению, не скованному никакими внешними авторитетами.

Значение музыкально-философской концепции Ницше для последующего развития искусства и эстетической мысли трудно переоценить. Его теория, безусловно, была исторически ограничена: она оценивала художественные возможности различных видов искусства применительно лишь к конкретному периоду их развития и преимущественно опиралась на музыкальный материал середины XIX века, соответственно, не могла предвидеть те трансформации, которые произойдут в музыке, живописи и литературе в следующем столетии. В то же время ницшеанские идеи стали своеобразной идеологической предпосылкой бурной эволюции различных художественных направлений уже через несколько десятилетий. Преодоления формальных ограничений и признание значимости иррационального и инстинктивного в творчестве оказались необычайно созвучны авангардным течениям начала XX века.

В литературе, например, «дионисическая» стихия может прорываться в ткань прозы, расширяя границы вербального выражения до уровня, приближаю-

щегося к музыкальному воздействию. Так, в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» музыка становится метафорой творческого и разрушительного порыва: судьба композитора Адриана Леверкюна воплощает дионисийское начало, которое одновременно созидает и уничтожает.

Если говорить о «дионисическом» начале в русской прозе, Достоевский — его первоисточник. Ницше высоко ценил его, и это не случайно: в романе «Преступление и наказание» расколотое, одержимое страстями сознание героя ломает привычную логику повествования, внося хаотичную спонтанную энергию и подчиняя его не внешней канве событий, а напряжённой работе духа, сталкивающегося с собственными безднами. Как отмечал литературовед Михаил Бахтин, роман становится полифоничным: текст строится не по единой логике автора, а как пересечение многих голосов и сознаний, что выводит прозу за пределы линейного рассказа и приближает её к стихийному, почти музыкальному воздействию на читателя.

Сходную тенденцию демонстрирует и Пастернак: его проза, прежде всего в «Докторе Живаго», строится по ассоциативной, поэтической логике. Есть эпизоды, близкие к потоку сознания, — например, сны и видения Юрия Живаго, где время и границы между внешним и внутренним миром размываются. Образы, метафоры, мысленные монологи героя теснят традиционное повествование, стирают грань между переживанием и событием, придавая словесной ткани почти музыкальную текучесть. Так вербальное выражение стремится выйти за свои пределы, приближаясь к воздействию, свойственному скорее музыке. Эта эстетическая установка подготовила почву для фонетической поэзии футуристов и звукотворчества Велемира Хлебникова, где смысл извлекался из звучания, а не из значения слов. Литература начала XX века, пытаясь догнать выразительные возможности музыки, пошла по пути разрушения классического синтаксиса, создавая тексты-«симфонии», подобные поэтическим партитурам Маяковского, Хлебникова, Цветаевой: каждый из них по-своему превращал слова в звук, а строку – в музыкальную фразу.

Аналогичные процессы происходили и в живописи. Искусство больше не обязано было быть красивым зеркалом природы; его задача — выражать саму волю, энергию творения. Именно этот вектор развития спустя полвека породит экспрессионизм, кубизм и абстракционизм – направления, сознательно отказавшиеся от воспроизведения реальности в пользу более экспрессивных и субъективных форм, которые вполне можно охарактеризовать как «дионисийски наполненные».

Таким образом, концепция Ницше, при всей её спорности, выполнила важную эвристическую функцию, задав новые координаты для художественного поиска и способствуя пересмотру фундаментальных принципов творчества. Пре-

восходство музыки перед другими искусствами Ницше видел прежде всего в том, что она лучше всего позволяет человеку «выразить невыразимое», донести до другого иррациональные, подсознательные стремления и объединиться с ним не только на основе разума, но и через эмоции. Эта установка не только констатировала господство музыки, но и открывала путь для взаимного обогащения искусств, стимулируя поиск аналогий между звуком и цветом, музыкальной формой и литературной композицией.

Подводя итоги систематическому анализу музыкально-философских воззрений Фридриха Ницше, следует ещё раз подчеркнуть их внутреннее единство и последовательность, несмотря на эволюцию отдельных положений в поздний период. Центральным и неизменным постулатом остаётся учение о двух основополагающих началах художественного творчества — дионисическом и аполлоническом, — которые, будучи противоположными, необходимы для рождения подлинно великого искусства. Ведущим из них, однако, Ницше считает дионисическое: оно выражает ту самую «волю», которая, по Шопенгауэру, составляет суть мира и человека, ту самую «волю», которая является ключевым мотивом жизни человека вообще – с его желанием, стремлением жить, действовать и пр., а потому именно дионисическое начало, выражающее эту «волю», становится ведущим и в мировом искусстве. Музыка, по его глубокому убеждению, является тем искусством, которое наиболее органично и полно реализует дионисическое начало, ибо в отличие от поэзии или живописи она не связана необходимостью воспроизводить внешние явления и может выражать аффекты в их чистом, неопосредованном виде. При этом музыка не лишена и аполлонических качеств: гармония, ритм и форма придают ей ту меру упорядоченности, которая делает её воспринимаемой для слуха и способной передаваться от человека к человеку. Именно это уникальное сочетание двух начал, а также его исторически первичная роль в происхождении поэзии, драмы и других видов искусства позволяют Ницше утверждать, что «музыка – мать всех искусств».

В более широком философском плане Ницше доводит эту мысль до онтологического абсолюта: мы можем рассматривать мир явлений и музыку как два различных выражения одной и той же вещи — сути мироздания. Это значит, что музыка есть нечто большее, чем искусство — это «воплощение мира», его обобщенный язык, или что мир — это «воплощенная музыка», его сокровенная сущность, явленная в звуке. Ницше не только дал глубокое обоснование превосходству музыки, но и указал на ту колоссальную роль, которую она играет в развитии языка, эмоциональной сферы личности и всей человеческой культуры. Его призыв к художникам черпать вдохновение в музыкальной стихии и стремиться к такому уровню выразительности, который преодолевает границы слов и образов, сохраняет свою актуальность и по сей день, заставляя нас заново переос-

мысливать природу творческого акта и те глубинные силы, которые лежат в основе нашего стремления к красоте и гармонии. Постигая ницшеанскую философию музыки, мы неизбежно приходим к пониманию того, что искусство, в его самом высоком проявлении, есть не просто эстетическая надстройка жизни, а её онтологическое обоснование и её подлинная, сокровенная реальность.

/1/ Галеви, Д. Жизнь Фридриха Ницше / Д. Галеви ; пер. с фр. А. Н. Ильинского. — Москва : Ренессанс, 1995. С.15.
/2/ Риль, А. Фридрих Ницше как художник и мыслитель / проф. А. Риля ; пер. с нем. З. Венгеровой. — Санкт-Петербург : издание редакции журнала «Образование» (тип. А. Лейферта), 1898. С.31.
/3/ Риль, А. Фридрих Ницше как художник и мыслитель / проф. А. Риля ; пер. с нем. З. Венгеровой. — Санкт-Петербург : издание редакции журнала «Образование» (тип. А. Лейферта), 1898. С.53.
/4/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.76.
/5/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.77.
/6/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.77.
/7/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.117.
/8/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.119.
/9/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.118, 119.
/10/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.349.
/11/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.349.
/12/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.349.
/13/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.120.
/14/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.751.
/15/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.750.
/16/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.750.
/17/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.337.
/18/ Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. — Москва: Мысль, 1992. Т.1., С.580.

Литература

1. *Ницше, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше ; сост., вступ. ст. и коммент. К. А. Свасьяна. — Москва : Мысль, 1992. — Т. 1. — 832 с.*
2. *Битнер, В. В. Фридрих Ницше и его сочинения / В. В. Битнер. — Санкт-Петербург : Издание В. В. Битнера, 1907. — 64 с. — Текст : электронный // Национальная электронная библиотека : официальный сайт. — URL: rusneb.ru/catalog/000199_000009_003719142*
3. *Галеви, Д. Жизнь Фридриха Ницше / Д. Галеви ; пер. с фр. А. Н. Ильинского. — Москва : Ренессанс, 1995. — 317 с.*
4. *Лихтенберже, А. Философия Ницше : пер. с фр. / А. Лихтенберже ; под ред. и со вступ. ст. М. Неведомского. — Москва : Творческая мысль, 1908. — 211 с.*
5. *Риль, А. Фридрих Ницше как художник и мыслитель / проф. А. Риля ; пер. с нем. З. Венгеровой. — Санкт-Петербург : издание редакции журнала «Образование» (тип. А. Лейферта), 1898. — 151 с. rusneb.ru +1*
6. *Ницше, Ф. В. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. В. Ницше ; пер. с нем. Г. А. Рачинского. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. — 201, с. — (Азбука-классика). — ISBN 5-352-01269-7.*
7. *Ницше, Ф. В. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов / Ф. В. Ницше ; пер. с нем. С. Л. Франка. — Москва : АСТ, 2019. — 448 с. — (Эксклюзивная классика). — ISBN 978-5-17-121645-0.*
8. *Ницше, Ф. В. Злая мудрость. Афоризмы и изречения / Ф. В. Ницше ; пер. с нем. Ю. М. Антоновского. — Санкт-Петербург : Наука, 2011. — 320 с. — (Слово о сущем). — ISBN 978-5-02-037153-4.*

9. *Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр ; пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда. — Москва : Эксмо, 2018. — 1088 с. — (Библиотека всемирной литературы). — ISBN 978-5-04-091059-6.*
10. *Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство : монография / А. Ф. Лосев. — Москва : Искусство, 1976. — 367 с.*
11. *Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — Санкт-Петербург : Питер, 2024. — 416 с. — ISBN 978-5-00116-896-6.*
12. *Галкина, Е. «Доктор Живаго»: реквием по русской мечте. Философия романа Пастернака / Е. Галкина // Фома. — 2020. — № 1 (261). — Текст : электронный. — URL: https://foma.ru*
13. *Каменский, А. «От классики к модерну: смена парадигм в искусстве конца XIX — начала XX века» / А. Каменский // Вопросы искусствознания. — 2015. — № 2. — Текст : электронный. — URL: https://cyberleninka.ru*
14. *Манн, Т. Доктор Фаустус : Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / Т. Манн ; пер. с нем. С. Апта, Н. Ман. — Москва : ТЕРРА, 1997. — 656 с. — (Библиотека немецкой литературы).*

REFERENCES

1. *Nitsshe F. Sochineniya: v 2 t. (Works: in 2 vol.), Moscow: Mysl', 1992, vol. 1, 832 p.*
2. *Bitner V.V. Fridrikh Nitsshe i ego sochineniya (Friedrich Nietzsche and his works), Saint Petersburg: Izdanie V.V. Bitnera, 1907, 64 p., available at: rusneb.ru/catalog/000199_ 000009_ 003719142*
3. *Galevi D. Zhizn' Fridrikha Nitsshe (The life of Friedrich Nietzsche), Moscow: Renessans, 1995, 317 p.*
4. *Likhtenberzhe A. Filosofiya Nitsshe (Nietzsche's philosophy), Moscow: Tvorcheskaya mysl', 1908, 211 p.*
5. *Ril' A. Fridrikh Nitsshe kak khudozhnik i myslitel' (Friedrich Nietzsche as an artist and thinker), Saint Petersburg: Izdanie redaktsii zhurnala "Obrazovanie", 1898, 151 p.*
6. *Nitsshe F.V. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki (The birth of tragedy from the spirit of music), Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2005, 201 p.*
7. *Nitsshe F.V. Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe. Kniga dlya svobodnykh umov (Human, all too human. A book for free spirits), Moscow: AST, 2019, 448 p.*
8. *Nitsshe F.V. Zlaya mudrost'. Aforizmy i izrecheniya (Evil wisdom. Aphorisms and sayings), Saint Petersburg: Nauka, 2011, 320 p.*
9. *Shopengauer A. Mir kak volya i predstavlenie (The world as will and representation), Moscow: Eksmo, 2018, 1088 p.*
10. *Losev A.F. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo (The problem of symbol and realistic art), Moscow: Iskusstvo, 1976, 367 p.*
11. *Bakhtin M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo (Problems of Dostoevsky's poetics), Saint Petersburg: Piter, 2024, 416 p.*
12. *Galkina E. "Doktor Zhivago": rekviem po russkoy mechte. Filosofiya romana Pasternaka ("Doctor Zhivago": a requiem for the Russian dream. The philosophy of Pasternak's novel), Foma, 2020, No. 1(261), available at: https://foma.ru*
13. *Kamenskiy A. Ot klassiki k modernu: smena paradigm v iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka (From classics to modernism: a paradigm shift in the art of the late 19th – early 20th century), Voprosy iskusstvoznaniya, 2015, No. 2, available at: https://cyberleninka.ru*
14. *Mann T. Doktor Faustus: Zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Leverkyuna, rasskazannaya ego drugom (Doctor Faustus: The life of the German composer Adrian Leverkьhn as told by a friend), Moscow: TERRA, 1997, 656 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 04.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Ли Гоцян, С.К. Ткалич

Как определить народный ресурс эстетики и сформулировать визуальный показатель в художественном образовании Китая?

Аннотация. В условиях непрерывного развития общества традиционная модель художественного образования сталкивается со многими проблемами, и ресурсы народного образования, как важное дополнение, постепенно привлекают внимание научных кругов и образовательного сообщества. С помощью обзора литературы, анализа конкретных случаев и эмпирических исследований в этой статье систематизируется разнообразие ресурсов народного образования в области художественного образования в Китае, включая народное искусство, местную культуру, нематериальное культурное наследие.

Ключевые слова: художественное образование, ресурсы народного образования, нематериальное культурное наследие, традиции и современность, культурное наследие, инновации и развитие.

Введение в тему

Термин «фасилитация» происходит от латинского слова «упрощать, способствовать, ускорять, стимулировать». В современных европейских языках однокоренной глагол означает – облегчать, помогать и способствовать, при этом почти всегда употребляется в переносном, психологическом значении. Психолого-педагогический подход к деятельности, совместному творческому созиданию учителя и ученика стал рассматриваться как важный этап работы, требующий особой компетентности учителя.

«Фасилитация в сфере обучения и воспитания изучена достаточно широко, что позволяет в полной мере использовать ее потенциал при построении системы развития педагогической культуры субъектов образовательного процесса

как основы их диалогового взаимодействия. Педагог-фасилитатор реализует личностный подход к обучению, интересуется потребностями и запросами своих учеников, стремится понять их интересы и внутренний мир, создать атмосферу, в рамках которой обучающиеся готовы проявлять самостоятельность, инициативность, ответственность, при этом такой педагог способен открыто выражать свои собственные переживания и рассуждения» [1].

В творческих учебных заведениях реализация метода фасилитации предполагает различные формы общения между учителем и учеником. Эти формы целенаправленно, как единый комплекс действий, благотворно влияют на мышление и активность ученика. Несомненно, что для учителя важно понимать, что назидательная форма общения не сформирует желание ученика выполнить задание и проявить творческий интерес. Учитель прежде всего должен продумать иерархический порядок или последовательность педагогических действий. Можно сказать, что метод фасилитации порождает новый формат взаимоотношений между учителем и учеником, нацеленный на достижение результата. Анализ различных вариантов трактовки термина «фасилитация» позволяет определить педагогическую фасилитацию как функцию стимулирования, инициирования и поощрения учащихся в процессе учебной деятельности.

Проведенный анализ научных статей показывает, что сегодня уже определен контур педагогической помощи: это реализация в педагогической практике активных форм и методов обучения, прежде всего:

- коллективных, например рефлексивных семинаров, тренингов, просмотров поисковых маршрутов по конкретной тематике, мелкогрупповых отчетов по результатам исследования;
- индивидуальных, направленных на поддержание идей ученика, его уверенности в возможности создать творчески проект. Индивидуальная помощь может быть в виде консультаций, собеседований, для студентов поощрение написания резюме по теме проекта, написание статьи на студенческий Форум, раскрывающей алгоритм авторской траектории исследования.

На наш взгляд, в учебных проектах важным является помощь учителя, его поддержка и подсказка возможных вариантов, как сформулировать авторскую инновацию, но не возможность дискутировать, что по силам только компетентным специалистам. Дискуссии в учебных проектах размывают идеи учеников, появляются сомнения и неуверенность, что понижает мотивацию и энергетику творчества. Дискуссионные площадки можно рекламировать как показательный вариант на студенческих форумах.

Следует особо выделить роль педагога-фасилитатора, практикующего метод фасилитации. Представлены и подробно рассмотрены основные качества, необходимые педагогу-фасилитатору для работы с группой студентов. Несо-

мненным условием является как теоретический, так и практический опыт педагога, его компетентность в учебных проектах. Более того, важно учитывать его творческий опыт в конкретном жанре искусства или народного творчества.

Литературный обзор: модернизация подходов к творческой активности учеников и студентов

Российский опыт. Ученые и педагоги-исследователи, педагоги-практики уже около 10 лет настойчиво пишут о модернизации подходов к творческому выражению личности, начиная со школьной скамьи. Изменение подхода педагога к пассивному или активному участию ученика школы или студента колледжа, вуза в выполнении творческих заданий становится важным показателем. Не секрет, что не все ученики одинаково участвуют в практических заданиях, но задача педагога сформировать новое отношение к творчеству на уроках.

Мухаметзянова Ф. Г., Хайрутдинов Р.Р. в статье «О феномене фасилитации в высшем образовании» уточняют, что в высшем образовании России появился новый социально-педагогический феномен «фасилитация». Ведущим методом исследования данной проблемы является метод теоретического анализа, позволяющий рассматривать фасилитацию в высшем образовании в социальном и педагогическом контекстах [2].

Москвина А.В., Пермяков А.К. в статье «Педагогическая фасилитация одаренного подростка» рассматривают проблему фасилитации, обоснована специфика и содержание понятия «педагогическая фасилитация», как ориентир действий педагога с мотивированными подростками на творческую деятельность [3].

Волобуева Т.Б. в своей научной работе «Фасилитация развития профессионализма педагогов» рассматривает возможность пролонгации на развитие профессионализма самих педагогов дополнительного образования. Автор аргументирует значение интерактивных занятий на межкурсовых мероприятиях и в процессе самообразования. Проводится сравнительный анализ традиционных методов работы с учениками и преимущество фасилитации в учебном процессе [4].

В коллективной статье авторы Поль А.А., Савицкая Н.Н., Трофимова Т.А. рассмотрели «Теорию фасилитации и её значение для профессионального образования» [5]. Хабибова А.С. уточняет преимущества использование графической фасилитации как средства повышения эффективности обучения студентов в рамках элективного модуля «Цифровые технологии в искусстве» [6].

В коллективной монографии (ред. В.Ю. Хотинец) рассматривается инструментарий психолого-педагогической фасилитации в условиях цифровой трансформации образования. С позиций различных теоретико-методологических

подходов освещаются вопросы современного образования в условиях цифровой трансформации российского общества, предлагаются психолого-педагогические технологии фасилитации в цифровой среде [7].

Как видим, в российском коллективе педагогов обсуждается эта актуальная тема с разных позиций, вызванная вторжением информационных технологий в художественное образование и естественной реакцией молодежи на новаторское явление цифровизации образовательных ресурсов, что отвлекает подростков и студентов вуза от мотивации самовыражения в творчестве.

Рассмотрим российский опыт коллективного проекта (2022 год, факультет ХГФ, Институт изящных искусств, МПГУ. Китайская группа студентов). Методическая цель проекта: «Визуализация смысловых акцентов учебно-методического комплекса». Комплекс включал 4 этапа в период семестра. Студенты магистратуры получили комплексное задание:

этап 1 – педагогический блок: «Я учитель. Мой первый урок в школе».

этап 2 – просветительский блок: «Традиционная культура Китая».

этап 3 – познавательный блок: «Традиционная культура России».

этап 4 – научный блок: участие в конференциях, семинарах, на форумах.

Требования к выполнению:

1 – уточнить требования по каждому блоку.

2 – назначить сроки сдачи выполненных заданий по каждому блоку.

3 – оформить на основе 4-х этапов шаблон информационного плаката.

4 – разместить дипломы и сертификаты за участие в течение семестра. Представленные проекты в конце семестра. Все 4 этапа комплексного проекта выполнены в формате презентаций. Суммарно авторские презентации создали визуальный комплекс – цифровой образовательный ресурс.

Индивидуально педагог-фасилитатор с каждым студентом китайской группы уточнял авторские приемы обучения, помогая наиболее выразительно представить на отчетном постере, еженедельно проводились семинары, на которых каждый студент китайской группы демонстрировал слайды презентации, сопровождая текстом на русском языке. Педагог-фасилитатор наглядно на слайдах корректировал смысловые акценты авторской новизны, что очень помогало найти языковый консенсус.

Несомненной новизной для студентов был информационный постер «Концептуальная формула авторского блочно-модульного подхода к выполнению заданий». Информационный постер каждого студента также отличался художественной выразительностью и перечислением авторских достижений в каждом блоке. По результатам был составлен каталог «Визуализация смысловых акцентов учебно-методического комплекса».

Таким образом, в течение семестра студенты китайской группы познакомились с творческим подходом к визуализации смысловых акцентов учебно-методического комплекса, содержательная часть которого наполнена необходимыми знаниями и практикой педагогического процесса в едином взаимодействии:

1 – с методикой обучения «синхронизация культурного наследия «Китай – Россия», важной для студентов, изучающих наследие двух стран,

2 – блочно-модульной конструкцией поэтапного выполнения заданий,

3 – реализацией педагогического метода фасилитации в реальных условиях коллективного и индивидуального подхода к группе китайских студентов,

4 – с организацией методических семинаров для уточнения языкового консенсуса и корректировки смысловых акцентов демонстрационного отчетного постера.

Сущность педагогической фасилитации в профессиональном образовании заключается в преодолении традиционного закрепления исполнительской части творческой деятельности. Метод фасилитации применяется в практике воспитателя на уровне детского сада, далее на уровне школы и тем более в профессиональном обучении творческих специалистов.

В педагогике фасилитация — это методика, которая призывает учителя помочь школьникам, далее – уже студентам проявить любознательность, позволить двигаться в новых направлениях согласно их собственным интересам и разбудить исследовательский азарт. Учитель корректирует смысловые акценты авторской новизны и помогает сформулировать тезисы в границах языкового консенсуса.

Китайский опыт. Китайские ученые внимательно изучают проблемы в образовании, где происходит трансформация образования и современные формы передачи историко-культурного наследия, определяемые показателем выполнения учебных заданий. Так, Van Syue рассмотрел вопрос наследования и инноваций древнекитайского архитектурного искусства в образовании, при этом он подчеркивал важную роль учебной практики [8].

Chan Vei изучил существующее равновесие баланса между художественными инновациями и наследием: на примере искусства от Средневековья до Возрождения [9]. Van Min провел в монографии сравнительный анализ методов художественного образования в Китае и России в 2024 году [10]. Chen Lin в 2025 году исследовал феномен наследования в китайской культуре инноваций и уточнил теоретическую основу и практику учебных заданий [11].

Вывод: китайские и российские ученые уже ведут очень активный диалог по теме, какие технологии можно использовать, не нарушая закономерность преемственности между наследием и инновациями в информационном обществе XXI века.

Сравнение подходов к модернизации в образовании

Анализ научных публикаций Китая и России за последнее десятилетие выявляет как общие тенденции, так и культурно-обусловленные различия в подходе к художественному образованию. Китайская научная школа сосредоточена на:

- модернизации традиций через междисциплинарность,
- культурной самобытности как ответе на вестернизацию. Однако, по мнению критиков (Chen, 2023), это порождает конфликт: попытка «упаковать» традицию в цифровой формат чаще всего упрощает ее философскую основу.

Российская научная школа акцентирует внимание на:

- технологизации обучения. Разработки вроде VR-симулятора каллиграфии Петрова С. (2024) направлены на иммерсивное освоение технических устройств, но редко затрагивают смысловой аспект искусства;
- интеграцию искусства в STEM (Science, Technology, Engineering, Mathematics). Например, использование алгоритмов машинного обучения для анализа композиции в живописи (Smirnov, 2022).

Сравнительный анализ выявляет ключевые пробелы:

- односторонность подходов. Китайские исследования делают упор на культурную семантику, российские — на технический инструментарий, что препятствует созданию целостных педагогических моделей сотрудничества;
- отсутствие диалога. Лишь 12% публикаций в Scopus (2018–2023) содержат сравнительный анализ азиатских и европейских методик, хотя синтез китайской «глубины» и российской «технологичности» мог бы стать прорывом;
- узкие критерии оценки. В Китае доминируют качественные методы (например, интервью с мастерами), в России – количественные метрики (точность движений), но пока нет единой системы, измеряющей и творческую свободу, и культурную рефлексию.

Заключение

На основании проведенного анализа мы делаем вывод, что теоретический и сравнительный анализ научных работ китайских и российских ученых подтверждает актуальность внедрения в художественное образование метода фасилитации и помогает понять горизонты реализации. Китайские и российские исследователи демонстрируют комплементарные сильные стороны, однако отсутствие кросс-культурного диалога и междисциплинарных методик ограничивает потенциал обеих школ. Рекомендации по составлению онлайн курсов фрагментарны, они предназначены для методистов учебных заведений. Советы как лич-

ный опыт и выводы из авторефератов исследований не могут представить целостную картину сложного процесса обучения. Важно внести показатель стратегии фасилитации в профессиональном образовании, что означает изменение педагогического внимания и подхода к творческой самобытности каждого студента.

Литература

1. *Кузема Т.Б. Фасилитация как эффективный метод повышения продуктивности групповой работы в вузе. С. 197-206. //МИР образования - образование в мире. № 4. - 2023 г.*
2. *Мухаметзянова Ф. Г., Хайрутдинов Р.Р. О феномене фасилитации в высшем образовании. // Казанский педагогический журнал. Специальность «науки об образовании». – 2017.*
3. *Москвина А.В., Пермяков А.К. Педагогическая фасилитация одаренного подростка. // Журнал ВАК «Образование и психология. Специальность «Науки об образовании». – 2017.*
4. *Волобуева Т.Б. Фасилитация развития профессионализма педагогов. // журнал ВАК «Научное обеспечение системы повышения квалификации кадров». Специальность «Науки об образовании». – 2018.*
5. *Поль А.А., Савицкая Н.Н., Трофимова Т.А. Теория фасилитации и её значение для профессионального образования. // Материалы X Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». Российская Академия естествознания, 2025 г.*
6. *Хабибова А.С. Использование графической фасилитации как средства повышения эффективности обучения студентов в рамках элективного модуля «Цифровые технологии в искусстве». //журнал ВАК «Проблемы современного педагогического образования». 2019.*
7. *Психолого-педагогическая фасилитация в условиях цифровой трансформации образования : коллективная монография : [Электрон. ресурс] / под ред. В.Ю. Хотинец. – Электрон. (символьное) изд. (4,3 Мб.). – Ижевск : Удмуртский университет. – 2023. – 156 с.*
8. *Van Syue. Исследование наследования и инноваций древнекитайского архитектурного искусства в образовательной практике [Электронный ресурс] // Китайская национальная инфраструктура знаний (CNKI). 2021. URL: https://kns.cnki.net/… (дата обращения: 13.03.2025).*
9. *Chan Vei. Баланс между художественными инновациями и наследием: на примере искусства от Средневековья до Возрождения // Исследования художественного образования. 2020. Т. 12, №3. С. 56–62.*
10. *Van Min. Сравнительный анализ методов художественного образования в Китае и России [монография]. Пекин: Издательство Педагогического университета, 2024.*
11. *Chen Lin. Культурное наследие и инновации: анализ кейсов анимационной индустрии [монография]. Пекин: Издательство Китайской академии общественных наук, 2019.*

REFERENCES

1. *Kuzema T.B. Facilitation as an effective method for increasing the productivity of group work in higher education. Pp. 197–206. //WORLD of Education – Education in the World. No. 4. – 2023.*
2. *Mukhametzyanova F. G., Khairutdinov R. R. On the phenomenon of facilitation in higher education. // Kazan Pedagogical Journal. Specialisation: 'Educational Sciences'. – 2017.*
3. *Moskvin A.V., Permyakov A.K. Pedagogical facilitation of gifted adolescents. // Journal of the Higher Attestation Commission 'Education and Psychology. Speciality 'Educational Sciences". – 2017.*
4. *Volobueva T.B. Facilitating the development of teachers' professionalism. // VAK journal 'Scientific support for the system of professional development.' Speciality 'Education Sciences.' – 2018.*
5. *Pol A.A., Savitskaya N.N., Trofimova T.A. The theory of facilitation and its significance for professional education. // Proceedings of the 10th International Student Scientific Conference 'Student Scientific Forum'. Russian Academy of Natural Sciences, 2025.*
6. *Khabibova A.S. Using graphic facilitation as a means of improving student learning outcomes in the elective module 'Digital Technologies in Art.' //Journal of the Higher Attestation Commission 'Problems of Modern Pedagogical Education.' 2019.*

7. *Psychological and pedagogical facilitation in the context of digital transformation in education: collective monograph: [Electronic resource] / edited by V.Yu. Khotinet. – Electronic (text) edition (4.3 MB). – Izhevsk: Udmurt University. – 2023. – 156 p..*
8. *Van Syue. Research on the inheritance and innovation of ancient Chinese architectural art in educational practice [Electronic resource] // China National Knowledge Infrastructure (CNKI). 2021. URL: https://kns.cnki.net/... (accessed: 13.03.2025).*
9. *Chan Vei. The balance between artistic innovation and heritage: the example of art from the Middle Ages to the Renaissance // Research in Art Education. 2020. Vol. 12, No. 3. Pp. 56–62.10.*
10. *Van Min. Comparative Analysis of Art Education Methods in China and Russia [monograph]. Beijing: Publishing House of the Pedagogical University, 2024.*
11. *Chen Lin. Cultural Heritage and Innovation: Case Studies in the Animation Industry [monograph]. Beijing: China Academy of Social Sciences Press, 2019.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 03.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

А.В. Шумило, В.Л. Авеличев

Джазовая стилистика в контексте академического вокально-хорового цикла «Рождение песни» М. Кажлаева на примере композиций «Африка» (№ 2) и «Вокализ» (№ 3)

Аннотация. В статье анализируются две разнохарактерные композиции из цикла «Рождение песни» Мурада Кажлаева – «Африка» (№ 2), пронизанная этническим колоритом и джазовыми идиомами, и «Вокализ» (№ 3) – драматический монолог, основанный на развитии барочного символизма.

Исходя из анализа нотного текста в статье выявляются принципы развития новой, оригинальной выразительности, связанной с синтезом фольклорных традиций, европейского академизма и джазовой стилистики. Как писал В. В. Задерацкий, «пришло время реагировать на содержательные вызовы огромного и расширяющегося мира» [4].

Особое внимание в статье уделяется ладовому мышлению М. Кажлаева, которое отличается многообразием компонентов, являющихся средством выражения джазового фонизма. Рассматриваются особенности формы хоров, воплотивших конфликтные образы, красочные гармонические вертикали, включающие аккорды без терций, кварто-квинтовые комплексы, тритон с замкнутой октавой, полиаккорды, параллельное движение септаккордов, нонаккордов и других созвучий, из которых складывается джазовое гармоническое мышление М. Кажлаева, неотделимое от владения джазовыми ритмическими формулами, отражающими чувство джазового офф-бита. Выявляются приёмы построения хоровых партий, свидетельствующие о высоком мастерстве композитора, позволяющем исполнять виртуозную партитуру академическим хором, даже не имеющим опыта общения с джазовой стилистикой.

В результате исследования определяется концепт контраста «Африки» и «Вокализа», который основан на новаторском сочетании африканской аутентичной песенности с джазовым гармоническим письмом, включающим сложную систему акцентов и ритмических моделей в «Африке» и музыкально-драматургической концепции «Вокализа», построенной на развитии внутреннего конфликта двух образных сфер: лирико-философского образа музыки, раскрытого камерными средствами через барочную символику и сферу поиска истины в творчестве, выраженную через монументальность хорового многоголосия.

Ключевые слова: образные сферы, ладовое мышление, хроматика, микрохроматика, джазовая стилистика, свинговый ритм, риффовые блоки, пластовая фактура, хор.

Цикл «Рождение песни» Мурада Кажлаева, работа над которым началась в 1972 году и была закончена в клавире в 1973, состоит из шести хоров. По словам автора, основой цикла явилось посвящённое композитору стихотворение Расула Гамзатова «Рождение песни». «Целью моей работы, – писал композитор – было создание разнохарактерных, даже в какой-то мере разностильных частей цикла» [1, с.1]. В полной мере эту идею отражают две ярко контрастные композиции – «Африка» (№ 2) и «Вокализ» (№ 3), воплотившие конфликтные образы и эмоциональные состояния – от ритмически свободного африканского напева до трагедийных взрывов скорби и отчаяния.

Актуальность данной темы обусловлена неугасаемым интересом к творческим идеям воплощения вечной темы «художник и искусство», столь талантливо претворённой в цикле «Рождение песни». Для современного музыкознания важным и актуальным является изучение музыки М. М. Кажлаева с точки зрения развития новой, оригинальной выразительности, связанной с синтезом фольклорных традиций, европейского академизма и джазовой стилистики, а также явлений малоизученных с позиций скрытых философских подтекстов, интерпретированных через призму музыкальной семантики и аллегорий.

Цель данной статьи продиктована стремлением аналитически осмыслить мастерство и новаторский подход М. М. Кажлаева, создавшего виртуозную хоровую партитуру в джазовой стилистике, удобную для исполнения академическим хором, выявив при этом критерии контраста композиций «Африка» (№ 2) и «Вокализ» (№ 3).

Разноплановые стихи поэтов Р. Гамзатова, А. Пушкина, М. Лермонтова, использованные в цикле, М. М. Кажлаев претворяет в разных жанровых аспектах. Хор «Африка» (№ 2) на стихотворение Р. Гамзатова пронизан ярко выраженным этническим колоритом. По воспоминаниям Мурада Магомедовича, путешест-
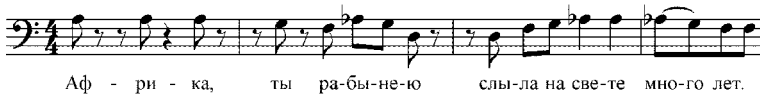


Рис. 1. Мелодия народности гао

вуя по Африке, он «услышал много ритмов и мелодий. Тема песни народности гао (республика Мали) легла в основу хора “Африка”» [1, с.1] (рис. 1).

Форма хора «Африка» продиктована логикой непрерывного варьирования стихотворной мысли, транслирующей в словесном тексте изменения судьбы Африки и оформлена в структуру, воспринимаемую как импровизационное музыкальное высказывание. Три куплета композиции представляют собой куплетно-вариантную форму (по классификации В. Холоповой). Композиционная структура Хора построена на неоднократном повторении основной темы «А», которая олицетворяет образ Африки и проводится через всю партитуру. Вариантность развития материала выражена сжатием структуры темы «А» (т. т. 49–52, 72–75), вариантными изменениями хоровых партий в разделе «В» (т. 25 и 33, т. 28 и 36, кадансы т. 32 и 40), врезкой четырёхтактовой гармонической последовательности (т. 79–82), построенной секвенционно приёмом терцовых сдвигов (таблица 1).

Таблица № 1. Композиционная структура «Африка»

Вступление	A	B	A	C	A	Coda
т. 1 – 8	a (8) +a1 (8)	b (8)+ b1 (8)	a (4) +a1 (4+3)	6 +6 Вокализ	a (4) +a2 (4+4)	8 +8
	т. 9 – 24	т. 25 – 40	т. 41 – 52	т. 52–63	т. 64 – 75 (12)	т. 75 – 93 (16)
	Рефрен	Эпизод I	Рефрен	Эпизод II	Рефрен	Тема эпизода II
	I куплет		II куплет		III куплет	т. 75 – 93

Tomtom, piano ostinato

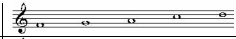
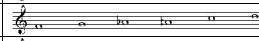
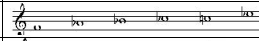
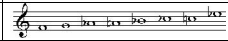
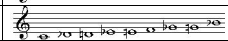
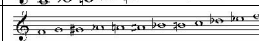
Строфическая форма стихотворения Р. Гамзатова (в переводе Я. Козловского) содержит чередование строф с повторяющимся «припевом» (Аф-ри-ка), образуя структуру классического стихотворения-рондо, что находит отражение в музыкальном синтаксисе. Повторение темы «А» (образ Африки) сообщает ей черты рефрена, который периодической повторностью, единством темы и аккомпанирующих партий tomtom и piano, тональностью (F), скрепляет музыкальную форму. Рефренность образует черты пятичастного рондо, соответствующего формуле ABACA как формы второго плана, придав композиции более индивидуальные черты, но сохранив при этом устоявшиеся в музыке закономерности

формообразования. Как указывает В. Холопова, – «Рефренная форма применяется в музыке со сложным образным строением, и рефрен не только служит эстетическому уравновешиванию музыкальной композиции, но и становится призмой для осмысления событийной стороны произведения» [2, с. 30 – 32].

Таким образом, хоровую композицию, основанную на изложении в сольной партии басов африканской фольклорной мелодии, с включением в вокальную форму инструментального сопровождения с развёрнутым вступлением и завершением (кодой), композитор превратил в инструментально-хоровую балладу.

Ладовое мышление М. М. Кажлаева отличается многообразием компонентов, включающих наряду с диатоникой модальные лады, пентатонику, ладовую переменность, хроматизацию мажора и минора, элементы микрохроматики и расщепления тонов, базисные звукоряды аккордов, которые становятся средством выражения джазового фонизма (таблица 2).

Таблица 2. Примеры ладообразований

Партия басов т. 9 – 16		Бесполутоновая пентатоника F
Партия басов т. 10 – 16		Бесполутоновая пентатоника F с включением блюзовой ноты (III низкая)
Партия сопрано т. 25 – 32 / т. 33 – 40		Минорная пентатоника (f) с блюзовым расщеплением V ступени (би-боповая блюзовая)
Партия альтов т. 25 – 32 / т. 33 – 40		Базисный звукоряд F_7 с блюзовым расщеплением III и V ступеней
Партия теноров т. 25 – 32 / т. 33 – 40		Базисный звукоряд Cm_7 Джазовые альтерации с блюзовым расщеплением III и V
Партия басов т. 25 – 32 / т. 33 – 40		Хроматизация минора (f). Базисный звукоряд Fm_7. Расширенный звукоряд за счёт джазовых альтераций, приводящих к микрохроматике
Партия фортепиано	B-dur (T – S – D – T) II Des-dur – f (терцовые шаги)	Октавное удвоение мелодии

Мелодия народности гао построена на архаической бесполутоновой пентатонике, характерной для африканского фольклора (f-g-a-c-d), которая используется и в джазе. Такое единение позволило композитору ввести в пентатонный звукоряд блюзовые ноты, типичные для джазовых стилей, объединив элементы африканского фольклора и джазовую стилистику одновременным сочетанием в разных пластах фактуры (horo – piano) III ступени «a» и блюзовой «as», которая образует ум.5 (d–as) – характерный интервал боповых композиций. Мажорная терция в мелодии в одновременном сочетании с низкой джазовой III в партии фортепиано создаёт блюзовое напряжение, как бы передавая терпкий колорит экзотических африканских пейзажей (т. т. 10–12, 14–15, 52–57). Сопряжение звуков «as» в партии басов и «gis» в партии фортепиано, имитирует «грязное» звучание (dirty tone) и создаёт аллюзии джазового лабильного интонирования, что указывает на микрохроматическое мышление композитора.

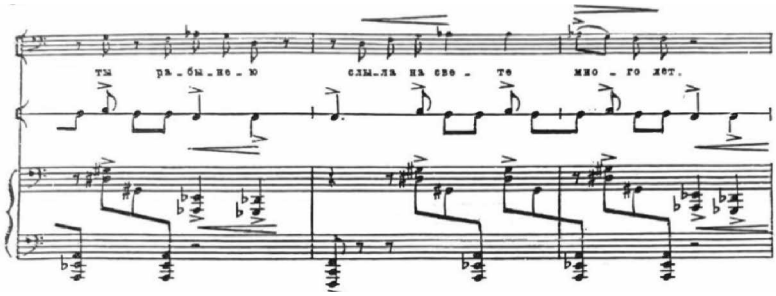


Рис. 2. Блюзовое сопряжение тонов

Таким образом, получилось сложное ладовое образование, включающее пентатонику F с блюзовой квинтой, F-dur и блюзовый F с III низкой ступенью в мелодии и VII низкой в партии фортепиано. Ладовыми средствами (пентатоника и ангемитоника) композитор насыщает звучание архаическим колоритом, связанным с образом Африки. Лады вводятся как краткие мелодические обороты, раскрашивая многослойную фактуру полиладовыми красками, создавая мажорно-минорное ладовое мерцание. Такие политональные построения возникают полифонически как противопоставление различных тем и комплексов.

В целом, ладовое развитие, включающее диатонику и хроматику, окрашенное микрохроматикой, основано на последовательности ладовых сдвигов вместо модулирования. Так создаётся аллюзия на джазовую импровизацию, благодаря которой, по утверждению В. Д. Конен, – «обычная музыкальная речь преображается в чудо неиссякаемого разнообразия и постоянного обновления» [2, с. 210].

Таким образом, во взаимодействии этнического африканского с принципами европейского музыкального мышления раскрываются новаторские идеи М. М. Кажлаева, заключённые в музыкальной коммуникации этих субъектов через джазовую импровизационность.

Гармонический язык М. М. Кажлаева подчинён красоте звучания, естественности высказывания, а не только функциональному напряжению. В партии фортепиано ярко выражен принцип линеарной гармонии, сформировавшийся пластовой фактурой на протяжении первого раздела. Три аккорда кварто-квинтового строения без терцового тона нисходящим параллельным движением вводят в F-dur, которому низкая VII ступень придаёт миксолидийскую окраску (т. 8). Аккорды без терцового тона способствуют имитации жёсткого барабанного звучания. Благодаря сопряжению терцового тона F-dur в аккордах аккомпанемента и блюзовой III ноты (т.т. 10–24) в хоровой партии басов возникает специфический блюзовый оттенок звучаний (рис. 2).
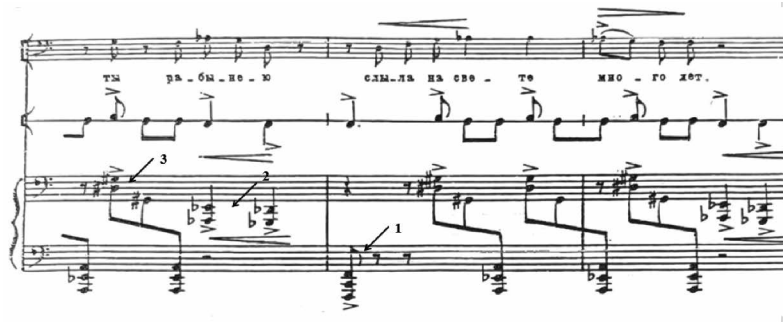


Рис. 3. Фактурные пласты

Фактура партии фортепиано расслаивается на три полифонических пласта. Басовый пласт составляют два остинатно повторяющихся аккорда, функционально относящихся к тонике F с тритоном замкнутым октавой, средний пласт образуют две параллельные квинты «as–es» и «ges–des» (т. т. 10–24). Верхний пласт состоит из кварто-квинтового созвучия от звука «gis» (т. т. 9–24). Благодаря разложенной форме аккорда повторяющийся звук «gis» выполняет функцию педали в разделах А (рис.3). Секундовые сопряжения по вертикали пластов («a» и «gis») создают резкость звучаний, поскольку не стремятся к разрешению. Композитор выделяет гемитонные (термин Ю. Холопова) интонации, подчёркивая их функциональную независимость джазовой акцентностью на слабых долях такта.

Фактурные пласты объединяются в паттерны по два такта, создавая ассоциации с риффовой техникой, характерной для джаз-роковой музыки. Рифф, благодаря циклично повторяемому гармоническому блоку, скрепляет форму и обеспечивает неослабевающую энергию, становясь опорой для хорового звучания.

Таким образом, конфликтное столкновение диезной и бемольной пластовых сфер средствами аккордов нетерцовой структуры отражают новые приёмы музыкальной выразительности в рамках полифонического образования гармонии, интервальной структуры созвучий, сформировавшие широкий стилевой диапазон индивидуализированных черт композиторского письма в сфере гармонического языка (таблица 3).

В разделе В (т. т. 25–40) возрастает значение колористики благодаря четырёхголосному изложению хоровых партий параллельным движением диссонирующих аккордов джаза разной структуры с расщеплением тонов, включением блюзовых нот, мелодических ходов на ув. 2, что является серьёзным испытанием для академического хора. Мастерство композитора в распределении голо-

сов по партиям снимает проблему приёмом голосоведения скольжением из аккорда в аккорд, приводящее в кадансах к опорным звукам, включая движение параллельными квинтами, придающими звучанию архаический оттенок.

Таблица 3. Функции фактурных пластов

Такты 9 – 24	Функция	Ладовые особенности
Басовый пласт	Тоника F-dur кварто-квинтового строения	НБ VII
Средний пласт	Нефункциональна	Две ч.5 на расстоянии тона
Верхний пласт	Нефункциональна. Кварто-квинтовый аккорд	От звука «gis»
Хор (басы)	F-dur	НБ III и VII
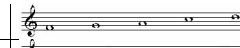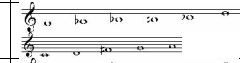
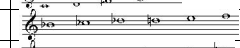
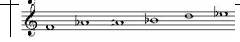
Партия аккомпанемента (tomtom и piano), в отличие от хоровой, обладает сложной системой акцентов благодаря залигованным нотам, которые, смещая акцентность на слабые доли способствуют образованию свингового ритма, подчёркнутого в партии фортепиано чётким движением параллельными октавами. Так изобретательно композитор создаёт ощущение ритмического движения «грув» (groove), которое в джазе и роке создаётся акцентами, микросдвигами долей, что невозможно отразить в нотной записи ни ритмически, ни звуковысотно и является ярким свидетельством джазового гармонического мышления М. М. Кажлаева.

Нарастание динамики (т. т. 33–40) сопровождается уплотнением фактуры в партии фортепиано путём введения квартовых цепочек, образующих на фоне континуального органного пункта на квартквинтаккорде F риффовые блоки по два такта со смещением вниз по полутонам, приводящем в автентический каданс (D_7>F). Композитор использовал ленточное движение параллельными квартами, характерными для модального джаза, а также для риффовой техники в рок-музыке (например, знаменитый рифф в «Smoke On The Water» Deep Purple), в буги-вуги как приём аккомпанемента, для джазовых брейков, создающих намёки на ассоциацию с эстрадно-джазовой стилистикой.

В разделе «C» (т. т. 52–63) композитор снимает словесный текст, передавая «слово» музыке, воспроизводимой уникальным инструментом – смешанным хором, способным передавать первозданную энергию далёкой Африки, красоту её экзотической природы, гул ритуальных инструментов, отражающих звуковую атмосферу Африки. Обращаясь к жанру вокализа, к без текстовой музыке, играющей огромную роль в африканской фольклорной традиции, композитор показал, когда, стирая языковые барьеры, эмоция переполняет чувства, она уступает время философскому размышлению о пережитом.

Фольклорные лады в союзе с аккордами джаза при отсутствии строгого тонального центра создают яркий этнический колорит (таблица 4).

Таблица 4. Ладовые звукоряды

Партия сопрано т. 52–59 Партия альтов т. 58–59		Бесполутоновая пентатоника F
Партия альтов т. 52–57 / т. 60–63		1. B-dur мелодический (фрагмент) 2. Включение джазовых альтераций (C лидийский)
Партия тенора т. 52–57		F-dur гармонический с блюзовым расщеплением V ступени (бибоповая блюзовая)
Партия басов т. 52 – 57		Базисный звукоряд F_7 с блюзовым расщеплением III ступени

При моноритмической фактуре раздела, хор расслаивается на пласты, каждый со своей гармонической задачей. Бас и тенор образуют опору звучанием квинт, которые имитируют архаичное африканское звучание. Сопрано и альты ведут плавные мелодические линии по законам линеарного голосоведения, при котором диссонирующие интервалы разрешаются в консонансы. Все фразы мелодических линий, которые не согласуются по вертикали с другими полифоническими голосами, образуя приём пандиатонику (термин Н. Слонимского), имеют тональное окончание, что помогает хору держать чистый строй.

Контрапунктирующие многоголосные фактурные и тембровые пласты образуют полифонию пластов (термин В. В. Протопопова): хоровой с моноритмической аккордовой фактурой, свинговый ритм tomtom и плотные консонирующие аккорды в партии фортепиано в синкопированном ритме (т. 52–57). Вместе с хоровой партией сложилась красочная гармоническая вертикаль, которая включает ряд полиаккордов, трудных для хорового исполнения:

$$F–\ Dm\ /F–E\flat_7\ |\ E\flat\ M_7 – F – D_9\ |\ D_9\ –E\flat_7 – |F–\ B\flat_7 – B\flat_9\ /E–|\ B\flat_9\ /E – B\flat_9 – |B\flat_9\ /E – B\flat_9\ ||$$

Композитор, заканчивая каждый короткий мотив остановкой на тоническом мажорном трезвучии в хоровых партиях (т. 52–56), мастерски выводит движение голосов по консонирующим интервалам. Плотное движение аккордов заменяется гармонической педалью, обращая всё развитие в модальную статику.

Параллельное движение джазовых вертикалей ослабевает в тактах 58 – 60 благодаря приёму «хоровое диминуэндо», при котором постепенно выключаются хоровые партии, сначала басов и теноров, а затем и сопрано. В заключительной фразе соло альтов канонически вторит партии сопрано с неожиданным выходом в сферу модальности – звук «fis» на мгновенье выбивает устойчивость пентатоники. В партии фортепиано исчезают плотные аккорды, остаются только функциональные басы: A–D–G–C на фоне педалирующего звука «C» в партии правой руки. Сдвиг квинты «fis–cis» (т. 61) на квинту «c–g» в партии фортепиано повторился дважды, имитируя бурдонное звучание африканских инструментов,
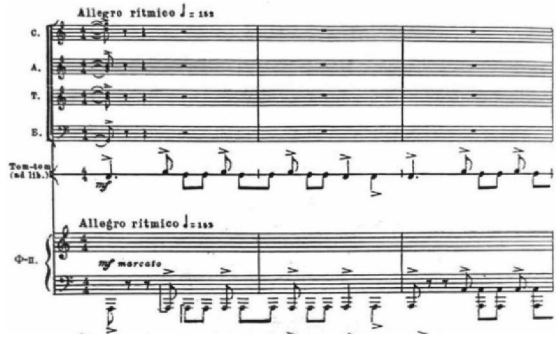


Рис. 4. Инструментальное вступление

затем в 64 такте квинта «fis–cis» плавно «сползает» на полутон вниз в квинту «f–c» и вводит в рефрен (F-dur).

Инструментальная кода, продолжая кульминационный подъём, вступает на форте фортиссимо проведением темы вокализа, гармонизованной плотными аккордами фортепиано, вызывающими ассоциации с блокаккордовой фактурой джазового стиля locked hands, где функциональные связи уступают фоническим. Джазовыми красками окрашены аккорды, которые постепенно теряют плотность, сокращается диапазон, тема вокализа повторяется на фигурационном органном пункте, имитирующем непрерывный гул ритуальных инструментов. Диссонирующие аккорды остаются без разрешения, истаивают, возвращая всё развитие к первоначальной тишине. В тактах 90–93 наблюдается полный распад вертикали, звуки на pp сложились в октаву на тонике F, мужской хор повторяет шёпотом «Аф-ри-ка», песня замирает, растворяясь в тишине, в которой она обрела жизнь.

Гармония неотделима от ритма, который базируется на свинге, где благодаря ритмическому конфликту граунд-бита с ритмом мелодии возникает упругая джазовая пульсация. Произведение начинается развёрнутым инструментальным вступлением (Allegro ritmico) в партии tomtom и piano, выдержанным на остинатной ритмической формуле джазовым приёмом переакцентировки (т.1–8), отражающим чувство джазового off-beat, синкопацией secondary rag, который сразу вводит в атмосферу энергии и драйва. Фортепиано выстукивает ритм на звуке «a», имитируя звучание барабанов и создавая сложную полиритмию – важнейшее выразительное средство в джазе, которое становится непрерывным пульсом всей композиции, что является характерной чертой джаза (рис.4).

Важным элементом джазовой идиоматики является специфическое звукоизвлечение – горячее звучание, отличающееся «взрывной атакой», высокой плотностью, имеющее африканские корни и европеизированного, близкого к

академической школе. Композитор изобретательно использует хоровые приёмы для яркого воплощения образа Африки – речитативное скандирование на одной ноте слова «Аф-ри-ка» по слогам, разделённым паузами, придающими суровый оттенок, пение с широкой вибрацией, по указанию автора «почти трель» (т. 25–26), фантомные ноты (т. 91–93) – пение шёпотом для создания ощущения истаивания звука (calando), чередование сольных партий с tutti, унисонов с ансамблевыми фрагментами, при сохранении баланса звучаний партитуры в целом.

Вся вертикаль композиции образована многослойной фактурой – линией guasy-ритм-секции (tomtom + piano), гармонического слоя (piano + horo) и мелодической импровизационной линией хорового пласта, что является отражением функции трёх пластов джазовой архитектоники в рамках линеарно-гомофонного характера структуры хора «Африка».

Сложные аккордовые комплексы в джазовой стилистике композитор вводит техникой «скольжения» по ближайшим звукам со стремлением к опорным тонам. Эти приёмы позволяют академическому хору справляться с альтерациями звуков, расщеплением тонов, фантомными нотами, экмеликой, микрохроматикой и другими специфическими приёмами звукоизвлечения, направленными на преодоление темперации, важными для передачи африканских вокальных традиций в сочетании с джазовой стилистикой. О таком новаторском сочетании национальных корней и мировой музыкальной культуры В. Задерацкий писал, что «пришло время реагировать на содержательные вызовы огромного и расширяющегося мира» [4].

Высокое эмоциональное напряжение «Африки» создаёт ярко выраженный природно-культурный дуализм синтезом африканского и европейского. Квартовое строение аккордов связано с воспроизведением атмосферы архаики, остинатный модальный бас напоминает о ритуальных традициях народов Африки, джазовые созвучия (dirty tone) с блюзовыми нотами придают партитуре современное звучание.

Драматической кульминацией цикла «Рождение песни» является «Вокализ» (реквием) – монолог-размышление, высказывание композитора, полное скорби и трагических переживаний. Реквием – произведение необычайной психологической глубины, несущее сакральный смысл, закодированный в звуках. Замысел Реквиема композитор раскрывает через музыкальную символику определённых чувств и понятий, сложившихся в русле эстетики барокко, которые дают ключ к пониманию образного и смыслового содержания произведения. Через ассоциацию элементов старинной музыки композитор высоким слогом лирико-философского монолога ведёт слушателя к вершинам духовности.
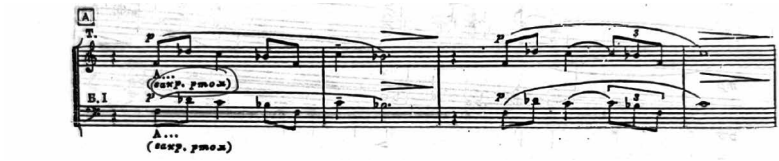


Рис. 5. Тема «a»

Обращение к сакральному миру Евангелия допускает использование музыкально-риторических фигур барокко, объясняющих философскую суть происходящих событий. Монолог открывает повествование ярким восходящим скачком на малую сексту (тема «a»), который звучит как скорбное восклицание и воспринимается как аллюзия на музыкально-риторическую фигуру барокко – exclamatio. Две фразы темы разделены паузой, символизирующей тяжёлый вздох – suspiratio. Тема-монолог строго диатонична, построена на опорных тонах b-moll, исполняется унисоном в октаву мужскими голосами приёмом bocca chiusa (рис. 5).

Тема «b» вносит контраст ритмическим рисунком, усиливающим чувство тревоги. Волнообразное, кружащееся движение мелодии соответствует фигуре circulatio, которая раскрывает сложный образ, заключающий в себе прощание, прощение, умиротворение (т. т. 13–16). Риторическая фигура скорбного шага catabasis, представленная в партии фортепиано поступенным движением вниз символизирует смерть, оплакивание, подчёркивает необратимость происходящего (рис. 6).

Пауза во всех голосах (т. 28) появляется в тексте один только раз, прерывая напряжённый момент кульминации, допуская трактовку момента как аллюзию на фигуру aposiopesis, обозначающую трагический момент смерти. Фигура catabasis повторилась нисходящей последовательностью es, des, c, b, as (т. т. 41–43) – символизирующей скорбь, оплакивание и удаление. В начале третьей части (т. т. 28–29), и в конце (т. т. 44–45) в партии сопрано мелодический ход на секунду вверх воспринимается как аллегория фигуры interrogatio, которая создаёт эффект риторического вопрошания, не требующего ответа.

Таким образом, использование смыслового аспекта барочной семантической модели становится последовательно проводимым творческим принципом, углубляющим драматическую философскую линию цикла.

Форму «Вокализа» (№ 3) – простую трёхчастную с чертами сквозного развития, импровизационную песню без слов (ABA1) – М.М. Кажлаев выстроил как три этапа действия, которые имеют глубокий аллегорический смысл, раскрывающий психологию творческого процесса в искусстве. Показывая напряжённую работу мысли художника-творца, проходящего через муки творческого по-
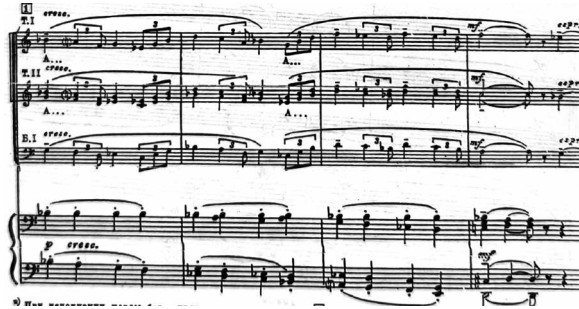


Рис. 6. Тема «b»

иска и рождения идеи, преодоления кризиса замысла и преград на пути к обновлению и совершенству высокого искусства, композитор выстраивает драматургическую линию композиции (таблица 5).

Таблица 5. Структура «Вокализа»

Вступление	A	B	A1	Coda
Тема «a» (т. 1–4) фп	Тема «a» (т. 5–12) Тема «b» (т. 13–16)	Тема «a» (т. 17–24) Тема «b» (т. 25–28)	Тема «a» (т. 29–36) Тема «c» (т. 37–43)	Тема «a» (т. 44–50)
exclamatio, suspiratio, circulatio, catabasis		aposiopesis	catabasis	interrogatio

Проведением темы «a» инструментальное вступление задаёт трагический тон и настраивает на монолог. Первая часть (A) – строится на экспозиции двух контрастных тем. Тема «a» проводится унисоном в октаву в партии теноров и первых басов секвенционно в тональностях b-moll – as-moll. Тема «b» изложена параллельными четырёхголосными аккордами в партиях мужских голосов (Б. I-II, Т. I-II), на фоне остродиссонирующих аккордов в партии фортепиано.

Таким образом, фактура начинает расслаиваться на самостоятельные пласты. Хоровой пласт образуется партиями теноров и басов. Тенора (I-II) ведут тему в унисон в тональности B-dur, высокими тесситурными позициями высветляя колорит звучания. Басы (I-II), подстраивая партию на терцию ниже, ритмически синхронно проводят тему в дорийском «C», завершая предложение отклонением в F-dur.

Партия фортепиано является самостоятельным голосом в повествовании, который даёт мощный импульс к развитию. Фактура аккомпанемента «расслаивается» на верхний пласт – педальный звук b, и скользящие вниз (фигура catabasis) параллельные трезвучия к опорному звуку d, на фоне которого звучит



Рис. 7. Тема «c»

ум.VII7 > d-moll. Гармонизация темы «b» образует параллельное движение септаккордов:

$$E\flat M_7–Dm_7–Cm_7–B\flat M_9–A^{-5}{}_{9(sus4)}{}^{1}–Gm_7{}^{(add13)}–F_7{}^{6}–Em_7–Dm_7,$$

относящихся к джазовой стилистике, что усиливает экспрессию и накал внутренней борьбы. Тема «b» устремлена вверх и, достигнув вершины (т. 16 звук f) теряет силу, передавая «слово» теме «a».

Следующий этап драматического противостояния развивается в средней части (B) произведения. Функции хоровых партий разделяются на сольное звучание темы «a» в партии альтов в тональностях экспозиции (b-moll – as-moll) и партии мужских голосов divisi, в роли аккомпанирующего фона. Аккорды в джазовой стилистике дублируются в партии хора и фортепиано, уплотняя фактуру. Нагнетание экспрессии усиливается нисходящей секвенцией (такты 17–24): $B\flat m_7–E\flat m_9–Fm_7–|\ B\flat m_7–E\flat m_9–FM_7–||\ A\flat m_7–E\flat m_9–Fm_7–|\ A\flat m_7–Gm_7–G\flat M_7||$

Композитор изобретательно передал моменты сомнений художника-творца, его напряжённый поиск творческой мысли, использовав полифоническую перекличку сольных фраз альтов и аккордовых подголосков партий мужского хора, подчёркнутых контрастной динамикой, создающей эффект эха, неустойчивости, блуждания.

Вся экспрессия оплакивания образует две ступени накала и выражена аккордами в джазовой стилистике. Вторая волна отчаяния отделена звучанием хора a capella (т. 26). Образ душевного смятения, предельного драматического напряжения, достигается в кульминационной зоне (т. 25–33), где тема «b» излагается всем хором, разделённым на 7 голосов, впервые в партитуру вводится партия сопрано (т. 25), подготавливая момент кульминации. Гармонизованная параллельным движением на органном пункте баса, поддержанная аккордом в партии фортепиано, тема «b» образует красочную цепь аккордов различных структур, подготавливающую главную кульминацию (т. т. 25–26):

$G\flat M_7–Fm_7–D\flat M–E\flat m_7|\ B\flat m_7–A\flat_7–Fm_7–G\flat M_7|$

В кульминационной точке (т. 28–29) хоровые партии divisi образуют 8-голосие. Словно крик отчаяния на звучит в верхнем регистре уменьшённый септаккорд, который на басу F образует F_9 и переходит в $B\flat m_7$ ($Vm^6–V_9–I\flat m_7$).. Хоровые партии складываются в сложную вертикаль: вторые басы, оставаясь на зву-
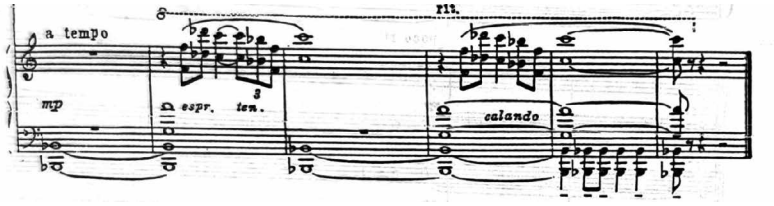


Рис. 8. Завершение коды

ке Ges, становятся опорой аккордовому комплексу. Вторые тенора divisi поют чистую квинту «ges–des», на которой в партиях мужских голосов формируется нижний пласт аккордовой структуры.

Движение параллельными септаккордами, звуки которых продублированы мужским и женским хором, с большим искусством распределяются по консонирующим интервалам, что помогает певцам держать чистый строй. В результате исполнение сложных аккордов джаза академическим хором становится понятным и доступным, как, например, в 27 такте, где бас (II) на звуке Ges сталкивается с нотой f в сопрано, образуя острую малую секунду – словно пронзительный крик отчаяния. Благодаря тому, что мужские голоса поют в плотном низком регистре, а женские высоко и экспрессивно, аккорд $G\flat M_7$ звучит как вибрирующий колокол:

$G\flat M_7 – Fm_7 – E\flat m_7 | G\flat M_7 – Fm_7 – Em_7 | D\flat M – Fm^6 – F_9 | B\flat m_7 |$

Музыка внезапно обрывается генеральной паузой, воплощая аллегорический образ трагического творческого кризиса художника-творца и символическую смерть ради рождения нового искусства. Так композитор поднимает размышления о творчестве в искусстве на уровень общечеловеческой философии о вечном и совершенном.

Третья часть (A_1) – начинается с фигуры interrogatio в партии сопрано – риторического вопроса к небесам, кульминация драмы, выраженная полифоническими перекличками партий женских голосов и кульминационного звучания на фортиссимо темы «a» в партии мужского хора. Гармоническое развитие партии фортепиано организовано по принципу джазового риффа по два такта: $B\flat m_7 – E\flat – A\flat m_7 – D\flat$ (т. т. 30–36), который мощно поддерживает кульминацию всей композиции. В такте 37 включается проведение новой темы «c» на гармонии $G\flat_7$ (рис. 7).

Третья фраза темы «c» звучит в унисон с фортепиано (формула catabasis), которая приводит к органному пункту на доминанте b-moll, начинается кода. Кода выдержана на континуальном тоническом органном пункте главной тональности, динамика снижается до пианиссимо. И только фортепиано полифо-

нически повторяет с альтами (I) начало темы монолога. Подводя итог драме в глубоких басах фортепиано на тонике траурно звучит колокол, на фоне которого хор выстраивает кластерный монолитный аккорд-комплекс (рис. 8). Девятиголосный аккорд, смешением красок создающий сонористический эффект, замирает, уходя в тишину, в вечность.

Таким образом, музыкально-драматургическая концепция «Вокализа» строится на развитии внутреннего конфликта двух образных сфер: лирико-философского образа вечной прекрасной музыки, рождённой из тишины, который раскрывается камерными средствами через опору на барочную символику и связан с темой размышления-монолога художника.

Вторая сфера, достигая поистине симфонической глубины развития идеи мучительного поиска истины в творчестве, выражена через монументальность плотных 8-9-голосных аккордов хоровой массы в джазовой стилистике как аллегории земного творческого пути от отчаяния и душевного смятения к высшему торжеству искусства, достигнутого силой катарсиса.

В результате исследования выявляется, таким образом, концепт контраста «Африки» и «Вокализа», который основан на новаторском взаимодействии африканской аутентичной песенности с джазовым гармоническим письмом, включающим сложную систему акцентов и ритмических моделей в «Африке», и двойственной музыкально-драматургической концепции «Вокализа», построенной на развитии философской идеи примирения небесного, совершенного и земного, творческого, выраженного символически (таблица 6).

Таблица 6. Критерии контраста

Критерии контраста

Концепт контраста	«Африка» (№ 2)	«Вокализ» (реквием) (№ 3)
Музыкальная идея	Основана на этнической мелодии народности гао	Основан на развитии барочного символизма
Хор	Смешанный четырёхголосный	Смешанный 8-9-голосный, divisi
Форма	Куплетно-вариантная; форма второго плана – пятичастное рондо (ABACA)	Простая трёхчастная с чертами сквозного развития
Фактура	Полипластовая сонорная с темброво-шумовыми имитациями, риффовая техника	Полипластовая с элементами гомофонии и полифонии
Ладовая основа	Пентатоника, ангемитоника, блюзовый лад с расщеплением III и V; альтерации, приводящие к микрохроматике	Минор (b-moll)
Гармонический язык	Пронизан джазовыми идиомами	Экспрессия через джазовую гармоническую вертикаль

Критерии контраста

Концепт контраста	«Африка» (№ 2)	«Вокализ» (реквием) (№ 3)
Темп	Allegro ritmico	Andante mesto, cantabile
Ритмические особенности	Свингование со сложной системой акцентов, джазовая ритмика, полиритмия	Скорбный шаг (catabasis)
Саунд	Речитативное скандирование, широкая вибрация, речевые интонации, пением шёпотом, Dirty tone.	Цепное дыхание, a capella, legato, континуальные плотные аккорды.

Таким образом, Мурад Кажлаев на примере двух контрастных композиций показал невероятный универсализм композиторского стиля, включающего новаторство метроритмических приёмов, богатый ладогармонический язык, способы включения полифонического письма в джазовую стилистику, техническую виртуозность, позволяющую охватить этнику далёкой Африки, символы барокко и джаз, создавая средствами хоровой музыки глубокое философское обобщение, обогатившее современную хоровую культуру.

Литература

1. *Хоровые произведения. Мурад Кажлаев. Рождение песни. Вокально-хоровой цикл. // От автора. – М.: «Музыка», 1978.*
2. *Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб.: издательство «Лань», 2001. – 496 с.*
3. *Конен В. Д. Блюз и музыка XX века // Рождение джаза – 2-е изд. – М.: Сов. композитор, 1990. – 320 с.*
4. *Задерацкий В. В. Музыкальная глобализация: новое измерение дихотомии «Восток – Запад» // Музыкальная академия. 2025. № 3. С. 34–51. DOI: 10.34690/477.*

REFERENCES

1. *Choral Works. Murad Kazhlaev. The Birth of a Song. Vocal-Choral Cycle. // Author's Note. – Moscow: Muzyka, 1978.*
2. *Kholopova V. N. Musical Forms: A Textbook. 2nd ed., rev. – St. Petersburg: Lan Publishing House, 2001. – 496 p.*
3. *3. Konen V. D. Blues and music of the 20th century // The birth of jazz – 2nd ed. – M.: Sov. composer, 1990. – 320 p.*
4. *Zaderatsky V. V. Musical Globalization: A New Dimension of the "East–West" Dichotomy // Musical Academy. 2025. No. 3. P. 34–51. DOI: 10.34690/477.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 04.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Пан Даньни

Офортное наследие И.И. Шишкина: художественный язык и образ русского леса в гравюре на меди

Аннотация. В статье рассматривается офортное наследие Ивана Ивановича Шишкина как самостоятельная и недостаточно акцентированная область его художественной системы. В центре исследования находится не живописная известность мастера, а его работа в технике гравюры на меди крепкой водкой, где линия, штрих, тональная протравка, мягкий лак и сухая игла становятся средствами образного осмысления русского леса. Актуальность темы определяется тем, что печатная графика Шишкина долго воспринималась как производная от живописи, тогда как анализ альбомов 1873, 1878, 1886 и 1894 годов показывает ее собственную художественную логику. Цель исследования состоит в выявлении композиционных, технических и иконографических особенностей шишкинского офорта. Методологическую основу составляют формально-стилистический, иконографический и историко-художественный анализ. Показано, что офорт позволил Шишкину соединить натурную точность, научную наблюдательность и поэтическое чувство природной среды, а образ леса в его печатной графике приобретает не только пейзажное, но и культурно-национальное значение.

Ключевые слова: И.И. Шишкин, офорт, гравюра на меди, русская печатная графика, пейзаж, русский лес, реализм, художественный язык.

Введение в проблему

Иван Иванович Шишкин занимает особое место в истории русского изобразительного искусства второй половины XIX века. В массовом и исследовательском сознании он прежде всего воспринимается как крупнейший мастер реалистического пейзажа, художник русского леса, создатель монументальных полотен, в которых природа получает эпическую полноту и национальную выразительность. Однако такая репутация, при всей ее справедливости, нередко заслоняет другую сторону творческого наследия мастера – его работу в области печатной графики, прежде всего офорта [1; 3].

Обращение к офортам Шишкина позволяет иначе увидеть саму структуру его художественного метода. В живописи мастер работает с цветом, воздухом, пространственной массой леса, соотношением света и глубины. В гравюре на меди эти живописные средства принципиально ограничены: изображение строится черным штрихом, белизной бумаги, плотностью линий и тональными состояниями печатной доски. Поэтому офорт требует от художника не повторения живописного мотива, а перевода природной формы в особую графическую систему.

Актуальность темы определяется тем, что офортное наследие Шишкина до сих пор остается менее известным, чем его картины. Между тем музейные коллекции и издания последних лет подчеркивают, что Шишкин активно работал как автор литографий и офортов, а его печатные произведения имели заметный успех на художественных выставках и в кругу современников [8; 10]. В этом отношении изучение гравюры на меди позволяет расширить представление о русском реализме, в котором печатная графика выступает не вспомогательной, а самостоятельной формой художественного мышления.

Краткий обзор исследований (литературы)

Исследование офортов И.И. Шишкина опирается на несколько групп источников. Первая группа связана с общими трудами о русском искусстве и пейзаже XIX века, где творчество художника рассматривается как важная часть реалистической школы [13; 14; 15]. Вторая группа включает специальные работы о биографии и наследии Шишкина, позволяющие проследить связь живописи, рисунка и печатной графики [1; 2; 3].

Особое значение имеют каталоги и музейные материалы, посвященные офортам, литографиям и альбомам художника. Они дают сведения о техниках, датировках, состояниях досок, составе альбомов 1873, 1878, 1885-1886 и 1894 годов [7; 8; 9; 10; 11; 12]. Эти данные позволяют рассматривать шишкин-

ский офорт не как приложение к живописи, а как самостоятельный корпус произведений.

Методы (методики)

В статье использованы формально-стилистический, иконографический и историко-художественный методы. Формально-стилистический анализ направлен на описание линии, штриха, плотности протравки, светотени и композиционной структуры листа. Иконографический анализ позволяет выявить устойчивые мотивы русского леса: ствол, корень, чащу, берег, овраг, дорогу, деревню и нижний растительный ярус.

Историко-художественный подход связывает офорты Шишкина с развитием русского реализма, деятельностью художественных обществ и распространением авторской печатной графики. Материалом исследования являются офортные альбомы художника, музейные описания отдельных листов и научная литература о русском пейзаже XIX века.

Результаты и их обсуждение

Путь Шишкина к печатной графике не был случайным. Его раннее художественное образование было связано с дисциплиной рисунка, внимательным наблюдением натуры и академической школой. Уже в годы обучения художник проявлял особую склонность к точной фиксации природной формы: коры дерева, травы, камня, кустарника, наклона ствола, строения ветвей. Именно эта наблюдательность позднее стала основой его офортного языка, потому что гравюра на меди требует не общего впечатления, а выверенного движения руки.

С техникой офорта Шишкин познакомился еще в ранний период, а затем углубил навыки во время пенсионерской поездки за границу. В литературе отмечается, что в Швейцарии он учился искусству гравирования у Рудольфа Коллера и в 1860-е годы исполнил первые самостоятельные опыты [9]. Этот европейский опыт важен не только биографически. Он показал художнику, что офорт может быть не ремесленной репродукцией картины, а авторским средством непосредственного высказывания.

После возвращения в Россию Шишкин продолжил работу в области тиражной графики. В 1860-е годы он обращался к литографии, а в конце десятилетия начал систематически работать в офорте. Включение художника в круг русских аквафортистов свидетельствует о том, что печатная графика воспринималась в это время как современная и перспективная форма художественного творчества. Для мастера-пейзажиста офорт был особенно удобен: он позволял быстро фиксировать натурный мотив, сохранять авторскую линию и одновременно делать изображение доступным для тиражирования.

Первый самостоятельный альбом «Гравюры на меди крепкой водкой И.И. Шишкина» был подготовлен и напечатан художником в 1873 году. Само старое название техники – гравюра на меди крепкой водкой – напоминает о материальной природе процесса: доска покрывается грунтом, рисунок процарапывается иглой, затем металл протравливается кислотой, а полученные углубления удерживают краску. Для Шишкина это была не только техника размножения, но и способ перевести живую фактуру леса в систему следов на металле.

Офорт принципиально отличается от живописи способом построения образа. В живописном пейзаже пространство может быть организовано цветовой массой, тональными переходами, отношениями теплого и холодного. В офорте художник располагает линией, штрихом, пятном печатной краски и белым полем бумаги. Поэтому каждое движение иглы становится значимым: оно не просто обозначает контур, но задает направление света, плотность воздуха, структуру поверхности и характер природной формы.

Шишкин использует офорт как технику аналитического видения. Его линия редко бывает нейтральной. Она может быть короткой и сухой, когда передает траву или шероховатую землю; длинной и упругой, когда строит ствол сосны; мелкой и частой, когда создает тень под ветвями; почти исчезающей, когда обозначает дальний план. Благодаря такой дифференциации штриха лист воспринимается не как схема пейзажа, а как пространственная среда.

Особое значение имеет сочетание травленого штриха с мягким лаком и сухой иглой. Мягкий лак позволяет приблизить офорт к фактуре карандашного рисунка: линия получает зернистость и живую вибрацию, а поверхность перестает быть механически ровной. Сухая игла, напротив, дает более бархатистый и насыщенный след, способный усилить тени и акценты. В шишкинских листах эти приемы не являются демонстрацией виртуозности ради самой техники; они служат задаче передачи состояния природной материи.

Главным содержательным центром офортов Шишкина остается лес. Однако в гравюре на меди лес представлен иначе, чем в живописи. Если в больших полотнах он часто приобретает эпическую цельность, то в офортах художник показывает его через фрагмент, фактуру и непосредственное наблюдение. Лес становится не только пространством, но и совокупностью знаков: стволов, корней, ветвей, просветов, тропинок, зарослей, пней, влажной земли, падающего света.

Эта фрагментарность не разрушает образ, а делает его более убедительным. Шишкин словно доказывает, что национальный пейзаж складывается не из условных эмблем, а из множества конкретных природных деталей. Ствол дерева у него имеет индивидуальную пластику, кустарник - собственный ритм, береговой откос - свою материальную тяжесть. В этом проявляется реалистиче-

ский принцип художника: правда природы достигается не внешней похожестью, а вниманием к внутренней структуре видимого мира.

В офортах особенно заметно, что Шишкин не идеализирует лес как декоративный фон. Его лес живет по законам природы: деревья стареют, ломаются, растут неровно, образуют чащу, открывают просветы, сталкиваются с человеческим трудом. Мотив порубки, болотной опушки, дороги, деревни или берега вводит в пейзаж тему взаимодействия человека и природы. Но человек при этом редко становится главным героем; он включен в природную среду и подчинен ее масштабу.

Композиции Шишкина в офорте разнообразны, но в них можно выделить несколько устойчивых принципов. Первый связан с построением глубины через чередование планов. Художник часто помещает на переднем плане дерево, пень, травяную массу или береговой склон, затем открывает средний план и только после этого вводит даль. Такая структура задает зрителю путь взгляда: от близкой фактуры к пространственной перспективе.

Второй принцип заключается в использовании вертикального ритма. Сосны, ели, березы, сухие стволы и ветви образуют сложную систему повторов. Вертикаль у Шишкина не является простой геометрической осью. Она передает рост, тяжесть, устойчивость и внутреннюю энергию дерева. В офорте этот ритм усиливается самой природой штриха: линия иглы как будто повторяет ростовой жест ствола.

Третий принцип связан с контрастом открытого и закрытого пространства. Шишкин умеет противопоставить густую лесную тень светлому полю, плотную чащу – пустому небу, темный передний план – прозрачной дали. Эти контрасты не только организуют композицию, но и создают эмоциональное состояние листа. В одном случае зритель ощущает глубину леса, в другом – простор поля или реки, в третьем – переходную зону между лесным укрытием и открытым миром.

Офортное наследие Шишкина невозможно отделить от его рисунка. Многочисленные натурные зарисовки были для художника лабораторией формы. В рисунке он изучал строение дерева, характер травы, движение ветвей, линию берега, фактуру земли. В офорте эти наблюдения получали более завершенную и тиражируемую форму. Поэтому печатная графика Шишкина занимает промежуточное положение между непосредственным наблюдением и большим художественным произведением.

Связь с живописью также очевидна, но ее нельзя понимать как простое повторение картин. Некоторые офорты действительно соотносятся с живописными мотивами, а отдельные листы имеют композиционные параллели с известными полотнами [9]. Однако при переводе мотива в офорт меняется сама логика образа. Цветовая насыщенность заменяется штриховой плотностью, живо-

писная масса – графическим ритмом, воздушная перспектива – тональными переходами печатной краски.

Особое значение имеет альбомная форма существования шишкинских офортов. Альбом не просто собирает отдельные листы, а создает последовательность восприятия. Зритель или коллекционер рассматривает не один пейзаж, а целую систему мотивов: лес, поле, берег, овраг, болото, деревню, растения крупным планом. В результате возникает образ природы как мира, обладающего внутренним разнообразием и единством.

Альбом 1873 года важен как жест авторского самоопределения. Шишкин не только выполняет офорты, но и сам печатает их, контролируя качество оттиска. Для художника это означало высокий уровень участия в материальной судьбе произведения. Офорт не передавался полностью в руки профессионального печатника; авторская рука присутствовала и в рисунке на доске, и в выборе силы печати, и в тональном результате листа.

Альбом 1885-1886 годов можно считать одним из центральных этапов зрелого офортного творчества Шишкина. В нем собраны новые произведения, где техническая свобода соединяется с уверенной композицией. По сведениям музейных описаний, альбом быстро привлек внимание и распространялся в разных вариантах исполнения [11]. Это важно для понимания репутации художника: современники ценили не только его большие картины, но и графическую культуру.

Значение офортов Шишкина выходит за пределы биографии одного художника. Они показывают, что русская реалистическая школа второй половины XIX века обладала развитым графическим измерением. Реализм здесь проявляется не только в сюжете и верности натуре, но и в материальной честности изображения: линия не маскирует свою природу, штрих не прячет труд руки, а печатная поверхность сохраняет след художественного действия.

Выводы и заключение

Проведенное исследование показывает, что офортное наследие И.И. Шишкина представляет собой самостоятельную и художественно значимую часть его творчества. Гравюра на меди не была для мастера второстепенной техникой или средством механического воспроизведения живописных мотивов. Напротив, она позволила ему раскрыть те качества природы, которые особенно связаны с линией, фактурой, структурой пространства и тональным напряжением черно-белого изображения.

Шишкинский офорт соединяет несколько уровней художественного мышления. На техническом уровне он демонстрирует свободное владение травленым штрихом, мягким лаком, сухой иглой, акватинтой и тональными приемами печа-

ти. На композиционном уровне он строит глубокое и организованное пространство, где фрагмент природы становится частью целостного образа. На содержательном уровне офорты формируют образ русского леса как пространства национальной памяти, устойчивости и природной правды.

Сравнение офортов с рисунками и живописью художника подтверждает, что каждый вид искусства раскрывает особую сторону его метода. Рисунок фиксирует наблюдение, живопись создает цветовую и пространственную полноту, офорт выявляет графическую конструкцию и материальную выразительность природной формы. Поэтому дальнейшее изучение Шишкина должно уделять больше внимания печатной графике, включая анализ отдельных состояний досок, музейных коллекций и альбомной структуры его офортного наследия.

Литература

1. *Ацаркина З.Н. Иван Иванович Шишкин. - М. : Искусство, 1956.*
2. *Верещагина А.Г. Иван Иванович Шишкин. - Л. : Художник РСФСР, 1984.*
3. *Иван Иванович Шишкин. 1832-1898. Картины, рисунки, акварели, гравюры из фондов Русского музея / науч. рук. Е. Петрова. - СПб. : Palace Editions, 2020.*
4. *Иван Шишкин из собраний Русского музея и Третьяковской галереи. - СПб., 2008.*
5. *Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI-XIX вв. - СПб., 1895.*
6. *Сомов А.И. И.И. Шишкин как гравер. - СПб., 1890.*
7. *Пальчиков А.Е. Перечень печатных листов И.И. Шишкина. - СПб., 1885.*
8. *Павлова Г. Иван Шишкин - мастер офорта и литографии // И.И. Шишкин. Картины, рисунки и акварели, гравюры из фондов Русского музея. - СПб. : Palace Editions, 2020.*
9. *Печатная графика И.И. Шишкина в собрании Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова [Электронный ресурс]. - URL: https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/185*
10. *Печатная графика Ивана Шишкина [Электронный ресурс] // Русский музей. - URL: https:// rusmuseum.ru/news/pechatnaya-grafika-ivana-shishkina/*
11. *Заглавный лист альбома «Офорты И.И. Шишкина. 1885-1886» [Электронный ресурс] // Виртуальный Русский музей. - URL: https:// rusmuseumvrm. ru/data/ collections/ engraving/ gr-19059/ index.php*
12. *60 офортов профессора Ив. Ив. Шишкина. 1870-1892. - СПб. : Изд-во А.Ф. Маркса, 1894.*
13. *Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII - начала XX века. - М. : Искусство, 1986.*
14. *Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. - М. : Изд-во МГУ, 1989.*
15. *Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. - М. : Республика, 1995.*

REFERENCES

1. *Atsarkina, E.N. (1956). Ivan Ivanovich Shishkin. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).*
2. *Vereshchagina, A.G. (1984). Ivan Ivanovich Shishkin. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russian).*
3. *Petrova, E. (Ed.). (2020). Ivan Ivanovich Shishkin. 1832-1898: Paintings, Drawings, Watercolours and Prints from the Russian Museum. St Petersburg: Palace Editions. (In Russian).*
4. *Ivan Shishkin iz sobranii Russkogo muzeia i Tret'iakovskoi galerei [Ivan Shishkin from the Collections of the Russian Museum and the Tretyakov Gallery]. (2008). St Petersburg. (In Russian).*
5. *Rovinsky, D.A. (1895). Podrobnyi slovar' russkikh graverov XVI-XIX vv. [Detailed Dictionary of Russian Engravers of the Sixteenth-Nineteenth Centuries]. St Petersburg. (In Russian).*
6. *Somov, A.I. (1890). I.I. Shishkin kak graver [I.I. Shishkin as an Engraver]. St Petersburg. (In Russian).*
7. *Pal'chikov, A.E. (1885). Perechen' pechatnykh listov I.I. Shishkina [A List of Printed Sheets by I.I. Shishkin]. St Petersburg. (In Russian).*

8. *Pavlova, G. (2020). Ivan Shishkin - master of etching and lithography. In I.I. Shishkin: Paintings, Drawings, Watercolours and Prints from the Russian Museum. St Petersburg: Palace Editions. (In Russian).*
9. *Pechatnaia grafika I.I. Shishkina v sobranii Krasnoiarskogo khudozhestvennogo muzeia imeni V.I. Surikova [Printed Graphics by I.I. Shishkin in the Collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov]. Available at: https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/185 (In Russian).*
10. *Pechatnaia grafika Ivana Shishkina [Printed Graphics of Ivan Shishkin]. Russian Museum. Available at: https://rusmuseum.ru/news/pechatnaya-grafika-ivana-shishkina/ (In Russian).*
11. *Zaglavnyi list al'boma 'Oforty I.I. Shishkina. 1885-1886' [Title Page of the Album 'Etchings by I.I. Shishkin. 1885-1886']. Virtual Russian Museum. Available at: https:// rusmuseumvrm. ru/data/ collections/engraving/gr-19059/index.php (In Russian).*
12. *60 ofortov professora Iv. Iv. Shishkina. 1870-1892 [Sixty Etchings by Professor Ivan Ivanovich Shishkin. 1870-1892]. (1894). St Petersburg: A.F. Marks. (In Russian).*
13. *Fedorov-Davydov, A.A. (1986). Russkii peizazh XVIII - nachala XX veka [Russian Landscape from the Eighteenth to the Early Twentieth Century]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).*
14. *Sarabianov, D.V. (1989). Istoriia russkogo iskusstva vtoroi poloviny XIX veka [History of Russian Art of the Second Half of the Nineteenth Century]. Moscow: Moscow State University Press. (In Russian).*
15. *Benois, A.N. (1995). Istoriia russkoi zhivopisi v XIX veke [History of Russian Painting in the Nineteenth Century]. Moscow: Respublika. (In Russian).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 04.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

А.В. Майстренко

Кларнет в творчестве петербургских композиторов первой четверти XXI века

Аннотация. Неослабевающий интерес российских исполнителей и композиторов к выразительным и техническим возможностям кларнета продолжается по сей день. Оттачивая мастерство владения инструментом, музыканты находят все новые и новые приемы игры, обращаются к наиболее прогрессивным конструкциям инструментов, над усовершенствованием которых работает пытливая мысль инструментальных мастеров.

Композиторы, в том числе представители петербургской школы, продолжают ставить перед исполнителями все более сложные музыкальные задачи в сольных, камерных и оркестровых сочинениях.

Ключевые слова: кларнет, Дмитрий Стефанович, Михаил Журавлев, Николай Хотунцов, Санкт-Петербург.

Несомненен в первые десятилетия XXI века интерес композиторов к духовым инструментам. Совершенствование процессов исполнительского мастерства, раскрывающее возможности духовых инструментов в тембральных и технических их возможностях, становятся неизбежным движением для современного музыкального творчества. «В отечественной школе игры на кларнете, благодаря усилиям и накопленному опыту многих поколений кларнетистов, заложен добротный теоретический фундамент» [4, 158].

Соната для кларнета in A соло петербургского композитора Дмитрия Владимировича Стефановича (р. 1965) написана в 2015 году в память шведского кларнетиста Бьёрна Линда, который был инициатором появления сочинения, но не успел осуществить премьеру, и Соната была исполнена в том же году в Санкт-Петербургском доме композиторов А. Майстренко.

Автор, любящий кларнет со школьной поры и когда-то игравший на нем, написал несколько сочинений для инструмента – «Маленькую сюиту для кларнета и фортепиано», а также несколько отдельных пьес. В оркестровых и ансамблевых сочинениях композитора партия кларнета зачастую обладает отчетливой персонификацией.

Соната навеяна несколькими музыкальными и литературными произведениями. Первичным музыкальным импульсом стали Три пьесы для кларнета-соло И. Стравинского (1918). Возможно, редкий тип кларнета in A, для которого написаны две первые из трех пьес Стравинского, стал определенным ориентиром для выбора Стефановичем такого же инструмента. Стоит признать, что своеобразный для тонкого слуха оттенок нижнего регистра видового инструмента волнует ценителей музыки – достаточно вспомнить оркестровые solo в произведениях Г. Малера. Еще одним импульсом для композитора стали «Строфы» для кларнета соло А. Мнацаканяна, известного ленинградского-петербургского композитора.

По признанию автора сонаты, существует еще одно произведение, непосредственно повлиявшее на сочинение. Весьма неожиданно стиль последних рассказов С. Беккета из сборника «Тихие трепыхания» дает ключ к пониманию композиторской манеры Стефановича в Сонате. Ровное, почти бесконтрастное разворачивание материала, мучительное ощущение земного бытия, отсутствие контраста между четырьмя частями ощущается как психоделический поток сознания. В этой связи стоит вспомнить подзаголовок сонаты «Стансы» – литературный жанр, поэтическая организация которого впервые перенесена в мир звуков.

Каждая часть сонаты обладает формальной и смысловой независимостью друг от друга, но содержит в себе одно объединяющее настроение. Несмотря на отсутствие смысловых переносов, все четыре части произведения обладают стилевой цельностью, подчинены одной идее. В целом произведение впечатляет совершенно новым подходом к форме композиции, а идеи, заложенные в Сонате, в дальнейшем были развиты им в Стансах II для флейты соло.

Первая часть погружает нас в белые ночи Санкт-Петербурга. Мастерски пользуясь возможностями кларнета in A, композитор мягкими бархатистыми тонами инструмента, а также возможностями нижнего регистра, создает образы любимого города. Вторая часть – энергичное скерцо с романтичным средним эпизодом. Центром Сонаты является лиричная третья часть, полная тембровых красот. Искрометный финал, преломленный сквозь прошедшие яркие образы предыдущих частей, возвращает к воспоминаниям.

Приоритеты в творчестве другого петербургского композитора – Михаила Георгиевича Журавлева (р. 1964) очевидны: на первом месте в его творческом

портфеле сонаты для различных инструментов – 17 фортепианных, 8 виолончельных (в т.ч. одна сольная), по 3 скрипичных и альтовых, контрабасовая, 1 трио-соната для двух гобоев и фортепиано, по одной для флейты, кларнета, фагота, валторны, сонатина для тубы и еще 3 сонатины для фортепиано – всего 40 произведений. Рядом с ними существенное место занимают различные ансамбли, так или иначе опирающиеся в структурах на сонатную форму.

«Рождение современных традиций – это активный диалог новых идей с творческим наследием прошлого. На новаторском интонационно тематическом и стилистическом материале раскрываются каноны классической исполнительской школы, подтверждая логику исторического развития и устанавливая связь времен» [1, 72]. Традиционная по форме трехчастная соната для кларнета и фортепиано написана в апреле 2014 года. (Премьера состоялась в 2015 году в Санкт-Петербургском доме композиторов при участии кларнетиста А. Майстренко и пианиста О. Зайцева). Эта соната имеет четкий тональный центр g-moll и вытекающий из этого тональный план. Сонатная форма как таковая используется только в первой части и трактована весьма свободно. От нее осталась достаточно явно оформленная экспозиция с главной партией в репризной трёхчастной форме, как у Чайковского или Шостаковича (g-moll – a-moll – D-dur – g-moll), и побочной партией в виде короткого останавливающего движение эпизода (Es-dur, сильно расширенный).

Точно так же решил структурировать противопоставление партий П. И. Чайковский в 1-й части Второй симфонии. Целью автора не являлось сказать какое-то принципиально новое слово в искусстве, что собственно и не было целью художественного творчества. Тем не менее, относительной новизны в области структуры композитору удалось достичь в формах стремления к предельному сокращению реприз. Начавшаяся в 90-м такте разработка и относительно экспозиции, и в целом сама по себе невелика. Она служит не столько задачам развития драматургического конфликта и/или перевода его на новый уровень, как это часто бывает в сонатах, сколько придаёт устойчивость форме, именно в разработке, в целом построенной на более ломанной (11/8) асимметрии, чем в экспозиции (7/8) ритма, обретающей относительную стабильность со 120 такта в остинатном эпизоде, основанном на мелодическом материале побочной партии. И зона, соответствующая кульминации в разработке, но таковой на самом деле не являющаяся (ложная кульминация), приходится на выход из разработки в репризу, когда происходит слом сложившегося ритма через дробление и сокращение остинатных фигур. Этот момент технически выводит на сольную каденцию как область вне ритмической пульсации. И эта самая каденция по своему материалу идеально гасит энергию разработки, вследствие чего наступление репризы, во-первых, отчетливо слышно и ожидаемо, а во-вторых, полно-

стью снимает возможные вопросы о каком-либо драматургическом конфликте. В репризе, которая впятеро короче экспозиции, полностью отсутствует побочная партия, отсутствие которой компенсировано её объёмным, активным и насыщенным присутствием в разработке.

Вторая часть сонаты представляет собою свободный строфические вариации на тему русской протяжной песни «Машенька», записанной в экспедиции 1979 года на Псковщине Е.Н. Разумовской. Этот удивительный переменно-ладовый напев изложен в аутентичном виде у кларнета в c-moll / d-moll / b-moll в первых тактах. Его прихотливое свободное течение в дальнейшем порождает такую же прихотливую, хоть и в то же само время простую форму вариаций (четырех), в которых помимо напева этой песни в вариационном развитии участвует инструментальный тематический элемент в виде повторяющейся фигуры из 5 звуков. Вписанная в диапазон малой терции, эта фигура многократно проводится от разных звуков, то квинтолями восьмыми, то триолями четвертными, то шестнадцатыми, в разных регистрах. Как и в первой части, форма обладает признаками статичности. Предметом интереса в этой части служит то, что композитору удалось найти адекватное удивительному этнографическому материалу тембровое (кларнет) и гармоническо-фактурное (фортепиано) воплощение.

Третья часть представляет из себя рондо, как и принято в большинстве классических сонат. Как и в первых двух частях, лад (g-moll) трактован здесь весьма расширенно. Фактически это полный 12-ступенный лад, отличающийся от серии иерархией ступеней и их четкой функциональной окрашенностью. Природа возникающей гармонии в этой части выражена яснее, чем в первых двух, поскольку жанр этого рондо не оставляет сомнений в своём джаз-роковом происхождении. Именно этим родством надиктовано использование крайних регистров инструмента и некоторых приемов (фруллато, глиссандо, короткие тремоляции в терции), характерные для использования кларнета и саксофона в джазе и некоторых направлениях джаз-рока. Также джазового происхождения и лады всех частей, по блюзовому вариантно понижающие основные диатонические ступени. По мнению автора, нотация большинства пассажей до некоторой степени условна. Для адекватного исполнения этой музыки важнее чувство свинга и блюзовых ладов.

Наряду с Американской сюитой № 1 для виолончели и фортепиано, Американской сюитой № 2 для скрипки и фортепиано, Американской сюитой № 3 для трубы и фортепиано, Сонатой № 6 для виолончели и фортепиано, некоторыми Прелюдиями и фугами, а также страницами оперы «Две стрелы» эта соната – самая неприкрытая декларация джаз-роковых пристрастий и происхождения ин-

струментальных интонаций, в средней части ещё и соединённых с подлинной русской архаикой.

Двухчастное Романтическое трио для кларнета, виолончели и фортепиано (посвящено пианисту А. Гориболю) было создано в 2020 году.

Первая часть представляет собою развернутую сонатную форму без вступления с массивной разработкой и динамизированной репризой, в которой сокращено изложение главной партии. Смысловым замыкающим форму элементом служит аккордовый каданс в конце экспозиции (c-moll) и в конце всей сонатной формы (f-moll), своей четко артикулированной в двойном пунктире формулой (VI6-3–IV6–III6+8+5–II-8–I в экспозиции и VI6-3–VII6-3-5–I в репризе) отграничивающей не только разделы формы, но и смысловые разделы музыкального повествования.

В первой части Трио подчеркнута важность этих риторических фигур их некоторой нарочитостью, выраженной в стилевом противопоставлении фактур, с одной стороны, и в тематическом их неучастии в единой драматургии, с другой. (Всем строем второй части, следующей за достаточно бурной и романтически доверительной первой, усилен отстраняющий характер этого материала, чем достигнута возможность почувствовать всю хрупкость, ранимость и обманчивость доверительных романтических интонаций перед лицом холодных отстранённых стандартных формул). Две мелодических волны – главной партии и побочной партии – восходят к романсно-песенной культуре, причем, в побочной – налицо явное сходство материала с многочисленными образцами из прошлого, и обе, каждая по-своему, разбиваются об лед заключительных аккордов.

Первый раздел разработки построен на попытках заново собрать тему главной партии после удара об них. Вот почему основным фактурным приемом использована пианистическая репетиция через октаву, при которой любая тема приобретает нервически-трепетный характер. Естественное для разработочных разделов сонат гармоническое блуждание и интонационное дробление ощущения внутренней неуверенности усиливается. Двигаясь в сторону обретения устойчивости, музыка в своем течении приходит к остинатной фигуре, на чем построен второй раздел разработки. И здесь автор прибегает к элементу сценической театрализации. В тот самый момент, когда захватившее все голоса остинато стопорит всякое движение в бесконечном повторении навязчивой фигуры, композитор предлагает кларнетисту сойти со своего места и начать движение по сцене. На какие-то развернутые действия у исполнителя не так много времени: весь этот эпизод длится не более 30 секунд. Но его хождение по сцене нужно, во-первых, для того, чтобы визуально оттенить наступивший коллапс музыкального развития, а во-вторых, подчеркнуть некоторую абсурдность и необычайность происходящего в музыке. И как смысловая кульминация, разрешающая

наступивший кризис развития, возникает краткая фаза перехода к репризе, в которой композитор подвергает все элементы целостной музыкальной речи разрушению: гармония расщепляется на выстроенные по хроматической гамме арпеджированные реплики разнонаправленно перекликающихся инструментов, единые контуры распределения голосов распадаются на мозаику полифонических имитаций, ритм становится прерывистым, и в этой дискретности возникает пульсирующая гемиола, пронизывающая музыкальную ткань почти всей репризы на 3/8 с сохранением общей четырехдольности.

Вторая часть Трио представляет из себя пример внешне бесконфликтного фа-мажорного Adagio. Начальную интонацию темы главной партии, содержащую ее ладовый каркас, превращенный в гармонический костяк, на который нанизывается весь набор интонаций Адажио. Форма, избранная для его реализации рондообразная 3-5-частная форма. Тональный план этой медленной части в целом таков, сгруппированный по разделам: F-dur/fis-moll – C-dur/cis-moll // f-moll – e-moll – modus // F-dur – d-moll/cis-moll // F-dur. В нем явно наличествуют однотерцовые смещения в заметном количестве. Они проистекают из исходной интонации всего Трио. И по своему характеру придают финалу в целом отстраняющий (ни мажор, ни минор) характер – одно есть функция другого в равной мере. Поэтому традиционная диалектическая коллизия сонаты, воплощаемая каждый раз заново, претерпевает сущностные изменения. Ни одна из партий не может быть признана однозначно ни главной, ни побочной по своим имманентным свойствам, и называется таковой просто для удобства маркировки. Как в Десятой симфонии Шостаковича, степень взаимного проникновения партий друг в друга столь глубока с самого начала, что переводит толкование конфликта на иной уровень: не враждебные друг другу силы, пускай даже выросшие из одного корня разворачивают баталии в сонатах, а одна и та же сущность, разделившаяся в себе, а потому и многоликая, борется сама с собой.

Творчество Николая Анатольевича Хотунцова (1944–2021), с одной стороны, являет собою малоизвестную страницу в истории ленинградской–петербургской музыки. Человек удивительной скромности, Н. Хотунцов так и не отважился всерьез заявить о себе, не участвовал в громких конкурсах и не вступал в творческий союз. С другой стороны, как музыковед-просветитель, педагог и методист с огромным стажем и опытом работы с детьми, пользуясь большим уважением в широких кругах музыкальной общественности северной столицы, он снискал себе известность также и как композитор, чей узнаваемый музыкальный язык и лаконичность формы стали своего рода визитной карточкой. Чуждый какой бы то ни было манифестационности и избыточности, он писал немного, но всегда был востребован. Его произведения в жанрах хоровой, вокальной, камерной музыки малых форм, фортепианной миниатюры и многочисленные сочине-

ния для детей охотно публиковались издательствами «Союз художников», «Композитор», «Лань», звучали на фестивалях и в учебных классах.

Автор шести вокальных циклов, нескольких отдельных миниатюр для голоса, двух детских хоров на стихи С. Есенина и одного цикла для смешанного хора, Н. Хотунцов тонко чувствовал слово и владел осмысленной интонацией. Его терпкий музыкальный язык, восходящий к Б. Бартоку и П. Хиндемиту, отчасти к Д. Шостаковичу, не сразу ложился на слух. Но создаваемые звуковые образы навсегда впечатывались в сознание и, будучи связаны с текстом, становились неразрывными со словом. «Звук – это важное исполнительское средство. Но он является лишь средством, а не самоцелью» [3, 21].

В инструментальной музыке композитор был более свободен и отдавал ей некоторое предпочтение. Одно из центральных мест в его творчестве занимает небольшое одночастное Концертино для кларнета. К нему он возвращался дважды после написания в 1983 году. Первая редакция относится к 1994 году и касалась некоторых деталей кларнетовой партии – в частности, существенно сократилась каденция, сделавшись яснее и компактнее. В этой редакции Концертино было издано в 2005 году.

В 2012 году друг и коллега Хотунцова композитор Ю. Симакин (1947–2015) убедил автора предпринять новую редакцию произведения, которая коснулась в первую очередь партии солиста, приобретя невероятно эффектный финал и прозвучала в рамках фестиваля русского искусства «Петербургская Осень» в 2014 году: «Вечер открывался Концертино для кларнета и оркестра Н. Хотунцова, пронизанным яркими задорными гармониями, которые подчеркивались колючими вспышками ударных. Солировал А. Майстренко. И в его репликах, и в ответах оркестра, иногда ироничных, иногда восторженных, чувствовалось радостное удивление, словно музыканты открывали для себя нечто замечательное, прежде неведомое» [2,12]. Вторую редакцию партитуры отличает яркость тембрового исполнения. Оркестровая ткань изобилует красочными ударными, острыми сопоставлениями линий и тембров, рельефной и богатой палитрой. Склонность автора к минимализации форм сказалась на том, как в Концертино он рассчитал сонатную форму. В ней практически отсутствуют связующие построения, главная партия жестко смонтирована с побочной партией, в которой меняется тип фактуры, темп, размер и характер движения, реприза практически опускает главную партию, место которой занимает краткая каденция, побочная же ограничивается изложением расширенного периода. Концертино для кларнета Н. Хотунцова – энергичная компактная концертная пьеса, позитивная по драматургии и интонации.

Творческая деятельность современных петербургских композиторов в очередной раз доказывает неизбывное стремление отечественной композиторской

школы, наряду с развитием школы игры на духовых инструментах, находить новые формы в опоре на исторические музыкальные традиции наряду с современными возможностями.

Литература

1. *Воротной М.В. Некоторые особенности исполнения музыки для кларнета и фортепиано конца XX века // Инструментальное искусство на рубеже XX–XXI веков. Проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики: Сборник научных трудов / Сост. М.В. Воротной. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – С. 65–72.*
2. *Заблоцкая С. «Осенняя симфония». Закрытие XIII Международного фестиваля русской музыки «Петербургская осень» / Санкт-Петербургский музыкальный вестник. –№1 (118). – январь 2015. – 12 с.*
3. *Майстренко А.В. Выразительные средства звука кларнета и саксофона и работа над их развитием // Методическая разработка / СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. – 2018. – 21 с.*
4. *Оленчик И.Ф. Обучение и исполнительство на кларнете // Методическое пособие / М.: Современная музыка, 2013. – 180 с.*

REFERENCES

1. *Vorotnoj M.V. Nekotory`e osobennosti ispolneniya muzy`ki dlya klarneta i fortepiano koncza XX veka // Instrumental`noe iskusstvo na rubezhe XX–XXI vekov. Problemy` sovremennogo tvorches tva, ispolnitel`stva, pedagogiki: Sbornik nauchny`x trudov / Sost. M.V. Vorotnoj. – SPb.: Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena, 2004. – Pp. 65–72.*
2. *Zabloczkaya S. «Osennyaya simfoniya». Zakry`tie XIII Mezhdunarodnogo festivalya russkoj muzy`ki «Peterburgskaya osen`» / Sankt-Peterburgskij muzy`kal`ny`j vestnik. –№1 (118). – yanvar` 2015. – P. 12.*
3. *Majstrenko A.V. Vy`razitel`ny`e sredstva zvuka klarneta i saksofona i rabota nad ix razvitiem // Metodicheskaya razrabotka / SPb.: Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena, 2018. – 2018. – 21 p.*
4. *Olenchik I.F. Obuchenie i ispolnitel`stvo na klarnete // Metodicheskoe posobie / M.: Sovremennaya muzy`ka, 2013. – 180 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 07.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Н.Н. Костикова

С.И. Виткевич и С. Кеджинский – петроградский диалог искусств

Аннотация. В статье воссоздается один из эпизодов все еще недостаточно изученного русского периода (1914–1918 гг.) творческой биографии широко известного в европейской культуре, но мало знакомого россиянам польского художника-авангардиста Станислава Игнация Виткевича (игровое имя Виткаций) (1885-1939 гг.). Рассматривается взаимодополняющий диалог двух фельетонов Стефана Кеджинского (1886–1943 гг.), созданных и опубликованных им в Петрограде в 1917 году, и двух изобразительных произведений Виткация, созданных в этот же период в российской столице и соотносимых по тематике и настроению с литературными произведениями польского коллеги и земляка. Выявляются сходства и различия образной системы и стилистических особенностей произведений двух авторов и подчеркивается важность этого художественного диалога в создании общей картины пребывания земляков и коллег в общей художественно-интеллектуальной среде.

Ключевые слова: Станислав Игнаций Виткевич, русский период биографии Виткация, изобразительное искусство С.И. Виткевича, Стефан Кеджинский.

Введение в проблему

Станислав Игнаций Виткевич (Виткаций) (1885–1939) – имя хорошо известное в Европейском и мировом искусстве, но восприятие в России его творчества по-прежнему едва преодолевает нулевую отметку, как заметил переводчик и издатель его текстов А.Б. Базилевский еще в 2000 году в своей книге «Виткевич: повесть о вечном безвременье» [1, с. 173]. С той поры прошло 25 полных лет, и несмотря на то, что была издана на русском языке большая часть литературного, драматургического, публицистического и философского наследия Вит-

кация, заметного сдвига в восприятии его художественного наследия в России пока так и не произошло. Безвременье Виткация в России продолжается, но вместе с ним продолжает жить надежда на то, что духовные и нравственные ценности богатого и разнообразного творчества польского визионера все еще просто ждет своего часа. «…Все его творчество может быть этой [русской] культурой с большой пользой ассимилировано. […] его философия, картины, романы, пьесы, напоенные воздухом трагического времени […], помогут будущим поколениям пережить и понять свое время» [1, с. 173].

Созвучие творчества Виткация русскому искусству легко объяснимо фактами его биографии – с октября 1914 по конец июня 1918 года польский автор жил в России. Его пребывание в Петрограде связано со службой в Царской Армии в период Первой мировой войны. Но, прежде чем он попал в войска, ему пришлось пройти обучение в офицерской школе Лейб-Гвардии Павловского полка. В сохранившихся архивных документах о военной службе Виткевича есть соответствующая запись: «После окончания ускоренного 5-месячного курса военного времени Приказом от первого мая 1915 года он был удостоен звания хорунжия особого корпуса пехоты» [2, с. 68], и вскоре направлен в полк, а затем на фронт. Исследователь К. Дубинский описал военную службу польского художника в книге «Война Виткация» [2], соединив архивные сведения из личного дела военнослужащего С.И. Виткевича с историей Первой мировой, что позволило создать довольно полную картину его пребывания в Царской Армии.

В июне 1916 года в одном из самых кровавых сражений этой войны – битве на реке Стоход – молодой офицер получил сильнейшую контузию и возвратился в Петроград на лечение. С октября 1916 года он, пребывая в режиме постоянных лечебных отпусков и не имея обязательств постоянно находиться в казарме, получает возможность вернуться к занятиям творческого характера – пишет портреты, жанровые композиции, работает над текстом собственной эстетической системы живописи «Чистой Формы» и над философской работой «Понятия и утверждения, имплицированные понятием Бытия» (1917–1932).

Русский период оказался самым важным в биографии Виткация, испытания и трудности, пережитые в России, закалили его как человека. А художественная среда 1910-х, в которой он находился в России, не просто изменила его как живописца, но и стала для него неисчерпаемой кладовой идейно-эстетического опыта, к которой он обращался все последующие годы, приумножая и трансформируя ее содержимое.

Новый фактологический материал, вошедший в диссертацию «Изобразительное творчество Виткация в контексте искусства раннего русского авангарда» автора статьи, изменил существовавшие ранее представления о русском периоде (1914–1918) польского новатора [3]. Виткаций не остался в Петрогра-

де «привидением, вовлеченным в этот исторический театр и таким образом участвующим в нем» [4, с. 83] или просто «наблюдателем художественной жизни» [4, с. 83], как считалось многие годы. Были найдены и представлены множество доказательств его активной творческого взаимодействия с художественной средой Петрограда 1910-х годов как в рамках польского землячества, так и за его пределами.

Цель работы

Рассмотреть один из многочисленных эпизодов русского четырехлетия Виткация, который связан с именем его коллеги и земляка – Стефаном Кеджинским (1886–1943 гг.), драматургом, писателем, художественным критиком, сценаристом, который так же, как и Виткаций, оказался в военно-революционном Петрограде и так же, как и Виткаций, проявил себя с художественной жизни Петроградской Полонии. Представленный в статье творческий диалог искусств литератора С. Кеджинского и художника С.И. Виткевича станет важным и существенным дополнением к исследованию художественного опыта, который польский художник-новатор получил в период пребывания в России, а также дополнит и обогатит знания о биографии и творческом пути С. Кеджинского.

Краткий обзор литературы

Тема взаимоотношений и творческого взаимодействия Кеджинского и Виткевича в российском искусствоведении пока не исследовалась, в польском – чаще всего оба автора упоминаются в контексте их сотрудничества в Петрограде в Литературно-Художественном театре (работы Януша Деглера, Анны Мичинской, Кшиштофа Дубинского, Анны Жакевич и др.). О литературном творчестве Кединжинского в Петрограде наиболее полное исследование провел Т. Павляк [5, с. 371-388], он собрал и представил на очередной научной конференции, посвященной жизни и творчеству С.И. Виткевича, в 2019 году доклад, в котором содержалось множество фактов из биографий обоих авторов – об их жизни в Петрограде и после возвращения на родину. Однако Т. Павляк оставил за кадром своих исследований творческий диалог произведений Виткация и Кеджинского, который был рожден богатой на события и перемены атмосфере военно-революционной столицы Российской Империи и который может существенно пополнить и биографии обоих художников, и историю русского искусства начала XX века.

Методы

В статье используются метод реконструкции для воссоздания атмосферы Петрограда 1910-х годов, в которой жили и творили оба автора, через их художественные произведения; метод образного и формально-стилистического анализа произведений двух художников, а также сравнительный метод для выявления сходства и различий в их художественных системах; историко-биографический метод применяется в статье для того, чтобы через изучение жизни и творчества Кеджинского и Виткевича понять историческую и культурную эпоху, в которой они жили и творили.

Результаты и обсуждения

Одной из ярких иллюстраций совместного пребывания друзей в Петрограде является письмо, которое Т. Павляк представил в своем докладе на Виткевичевской конференции 2019 года [5, с. 371-388]. Короткое письмо Виткевича, похожее больше на юмористическую записку другу, показывает особую тональность общения между двумя коллегами, соединяющую их в городе на Неве. Виткевич извиняется за нанесенное другу вчера вечером оскорбление и оправдывает свою поведение своим состоянием здоровья и нетрезвостью. Но, самое интересное в этом письме адрес: «Уважаемому господину Кеджинскому на кровати», [5, с. 386], который говорит о том, что два молодых человека в момент «отправки» письма находятся в одном помещении и так своеобразно улаживают конфликт. И действительно Кеджинский и Виткевич в Петрограде несколько месяцев на рубеже 1916 и 1917 годов были не просто участниками одного проекта – Художественно-Литературного театра, но и соседями, разделяя бытовые трудности военно-революционного Петрограда в съемном жилье, находясь вдали от дома.

Стефан Кеджинский приехал в Петроград в мае 1916 года и сразу попал в компанию своих довоенных знакомых, среди которых был и Виткевич, и Леон Рейнель (1887-1931) – финансист и предприниматель, прибывший в Петроград с самого начала войны в 1914 году. С Кеджинским Рейнеля связывало совместное литературное творчество в период пребывания обоих в Париже, где они познакомились и сдружились в 1913 году. Для польского сообщества во Франции Рейнель и Кеджинский стали делать театральные постановки (полные юмора и молодого задора ревю), для которых Рейнель сочинял тексты песен. Друзья повторили успех и в Польше в 1914 году, дав более 200 представлений ревю в Малом Театре в Варшаве.

Когда соавторы встретились вновь в Петрограде в 1916 г., Рейнель предложил Кеджинскому снять квартиру «на той же лестнице и на том же этаже на ул.



Рисунок 1. С.И. Виткевич. Портрет Стефана Кеджинского. 1917. Пестель. 61х46. Театральный музей. Варшава. Польша.

Офицерской № 12» [6, с. 135], в том же доме, где уже с декабря в одной квартире с Рейнелем жил Станислав Игнаций Виткевич. Соседями их были художник Ян Жизновский, актер Зенон Хорошчо, и вскоре к ним присоединился корреспондент французских газет Стефан Аубак.

«И начались вновь «ночные разговоры родственных душ». Это была памятная для всего мира зима 1917 года, предшествующая взрыву мартовской революции. Россия грохотала [. . .]. Интересный ум Виткевича и искрящийся юмор Жизновского придавали нашим посиделкам необыкновенное очарование. Назревала революция, та самая, желанная, обновляющая все революция, которую Россия ждала со времен декабристов. Таинственное будущее в красной маске на лице вставало перед всем миром» [6, с. 135]. Так напишет Стефан Кеджинский в 1931 году в книге, которую друзья написали совместно в память о внезапно ушедшем из жизни Леоне Рейнеле [6].

Скорее всего именно в конце 1916 – начале 1917 годов Виткаций создал портрет С. Кеджинского, который долгое время оставался поводом строить предположения об обстоятельства их встречи в Петрограде и характере общения. (Рис 1).

Издаваемая в военно-революционном Петрограде польская пресса сохранила много интересных деталей и фактов из жизни земляков. Прежде всего – обстоятельства, время и место возникновения в самом конце 1916 года Литературно-Художественного театра, в числе организаторов которого – соседствующие друг с другом на с ул. Офицерской, 12 – С. Кеджинский, Л. Рейнель, С. Виткевич и Я. Жизновский. За три месяца существования театр успел дать шесть представлений, но революция остановила его деятельность, и еще через несколько месяцев все участники творческой команды покинули Россию. История создания и деятельность театра С. Кеджинского подробно описана автором статьи в диссертации «Изобразительное творчество Станислава Игнация Виткевича в контексте искусства раннего русского авангарда» (защита 2025 г.) [3].

Однако, помимо деятельности в театре, Кеджинский активно сотрудничал с польской прессой Петрограда как литератор, в частности с газетой «Glos Polski» («Голос Польский»). Популярность Кеджинского как драматурга и автора литературных произведений в польских кругах Петрограда была довольно велика еще до его приезда в Россию. Публиковались отрывками в нескольких номерах его романы и рассказы, театральные труппы из Польши привозили спектакли по его пьесам в российскую столицу, любительский театр Петроградской Полонии тоже обращался к драматургии Кеджинского.

Сотрудничая с «Голосом Польским» в Петрограде, Кеджинский опубликовал пять небольших по объему фельетонов «на злобу дня», каждый из которых затрагивал актуальную на тот момент тему. В этих пяти зарисовках содержится много интересной информации о жизни поляков в заснеженном морозном Петрограде рубежа 1916 и 1917 годов. Кроме того, они наполняют новыми, исторически достоверными деталями все еще недостаточно хорошо изученный русский период биографии Виткация.

Так, первым фельетоном Стефана Кеджинского, опубликованным в январе 1917 года, стал "Самый прекрасный сон" [7, с. 3-6]. Автор описывает, как во время одной из посиделок молодые люди решили провести своего рода конкурс и рассказать друг другу свои сны. Выслушав всех, друзья должны выбрать лучший, победителю обещана награда — кусочек сахара, который ценился в голодном Петрограде на вес золота.

Одна из главных особенностей фельетонов Кеджинского – переплетение реальность с вымыслом. Автор использует факты из своей жизни, но не стремиться к их дословному воспроизведению, обращаясь с ними, как с материалом для художественной переработки, которая соответствует его замыслу. Так, в "Самом прекрасном сне" напрямую Кеджинский не называет ни одного из участников описываемого им вечера, но узнавание реальных людей, ставших про-



Рисунок 2. Виткевич С. И. Автопортрет с самоваром.
17 февраля 1917. Бумага, пастель.66,5х50.
Частное собрание, Польша.

тотипами для героев фельетона Кеджинского, все равно происходит, что позволяет воображению воссоздать с высокой степенью достоверности события тех лет.

«В квартире одного молодого, но, конечно, очень талантливого художника, собрались несколько его приятелей. Не нужно, конечно, добавлять, что комната была маленькая, завешенная рисунками от пола до потолка и в основном такими, рядом с которыми всякая молодая девушка остановилась бы изумленная, удивленная и покрасневшая с одним лишь вопросом на розовых устах: «Мама, что это такое? Но, к счастью, девушек не было… […] На столе шумел самовар, в печи горели настоящие деревянные дрова, а в банке из-под консервов блестел, белел, искрился настоящий кусковой сахар. Все было готово к пиру!» [7, с. 3].

В этой обстановке торжественного ожидания начала ужина хозяин комнаты произносит речь, в которой прежде всего благодарит всех присутствующих за достойный вклад и принесенные дары. «Тебя, Ян (Жизновский?), благодарю, за то, что ты сделал нашу встречу более прекрасной тем, что принес несколько поленей настоящей березы. Тебя, мой Стах (Виткевич?), благодарю от имени всех за сахар! Был это для нас настоящий сюрприз, и только благодаря тебе мы по-

глощаем сейчас внутрь эту прекрасную сладость!» [7, с. 5]. Среди гостей присутствует и «некий литератор» (Кеджинский или Рейнель?), но еще вероятнее – это собирательный, обобщенный образ того и другого.

Так реальность и вымысел, соединяясь с иронией автора, создают уникальное настроение фельетона Кеджинского, которое удивительным образом созвучно с одним из автопортретов Виткация этого же периода. Автопортрет написан 17 февраля 1917 и текст фельетона Кеджинского словно озвучил за кадром эту графическую работу и объяснил многие детали (Рис. 2).

Виткаций на портрете одет в китель без знаков отличия и тёплый свитер, что, конечно, выгладит странно для офицера царской армии. Но все объясняется, когда мы понимаем, что он находится в маленькой холодной квартире на ул. Офицерской и ищет способа согреться с помощью теплой одежды и горячего чая – за его плечами блестящий самовар, как в фельетоне Кеджинского. Силуэт фигуры Виткация – линия плеч в сочетании с закругленным воротником свитера и головой, напоминают силуэт самовара с заварочным чайником на конфорке. Ироничное сравнение дополняют металлические блики на лбу художника, который блестит, как начищенный медный самовар. «Раскалённая» голова автора, с красными бликами на глазах, ушах и шее, кажется сейчас закипит от накала своих идей, подобно самовару за его спиной. Надпись на стене с правой стороны от фигуры художника объясняет его внутреннюю борьбу, терзающие его противоречивые мысли: «Пожалуйста, не морочьте голову талантом».

Так, неожиданным образом, казалось бы, разные произведения – фельетон прозаика и драматурга С. Кеджинского «Самый прекрасный сон» и автопортрет С. Виткевича, рожденные в один исторический период, в одной художественной макро- и микросреде (Петроград 1917 года, ул. Офицерская, 12) образовали своего рода диалог, дополняя созданные разными авторами две художественные реальности.

Еще одним примером идейной и художественной общности компании земляков, а также иллюстрацией диалога искусств, возникшего внутри компании, может служить фельетон Кеджинского «Эхо полемики» [8, с. 3-6]. Этот текст следовал за «Самым прекрасным сном» и был опубликован в 19 февраля /4 марта 1917 года. «Танцевать или не танцевать?» — так звучал главный вопрос полемики военно-революционного Петрограда. Под сомнение ставилась моральная сторона развлекательных и увеселительных мероприятий в то время, когда, когда страна воюет, народ голодает и страдает от холода и лишений.

Тональность этого фельетона, несмотря на серьезность заявленной темы, все равно остается ироничной. «Я верю, что все те, кто выступали [против], выступают и вступать будут, делают это во имя нашего национального достоинства, [...] которому (как они представляют), угрожает опасность со стороны танцую-



Рисунок 3. Виткевич С. И. Танцующие фигуры. Около 1918. Бумага, пастель. 48,5х63,5. Мазовецкий музей, Плоцк, Польша.

щей молодежи. Да! Я не сомневаюсь, что все противники танцев являются настоящими патриотами. [. . .] Я даже склонен допустить, что они являются непримиримыми врагами балета и балерин. Да! Даже балерин, которые, как известно, в состоянии извлечь огонь энтузиазма из самых застывших организмов. Не могу только поверить в одно, чтобы эти суровые пуритане слишком серьезно и глубоко задумывались над содержанием настоящего момента и вникали в его причины, [. . .], чтобы, глядя на порхающих мотыльков в розовых платьицах, старались понять трагизм нашего положения и почувствовать психологию нашей молодежи» [8, с. 5]. Кеджинский защищает интересы молодых и видит залог победы на фронтах в активной и полноценной жизни в тылу. «Человек, привыкший к определенным проявлениям культурной жизни, не может отказаться от них с лёгким сердцем, даже если он видит, что в это же время превращаются в руины целые города» [8, с. 6]. Рисунок Виткация «Танцующие фигуры» (1918) исследователям его творчества был известен давно, но никто не рассматривал его как возможное эхо этой же дискуссии, взволновавшей общественность Петрограда в 1917 году (Рис. 3).

Виткаций в своем стиле «рассуждает» на заданную тему художественным языком новаторской живописи – упрощенные деформированные формы, обве-

денные черным контуром, плоскостное изображение, контрастные цветовые сочетания. На переднем плане в вычурных позах ломанные силуэты танцующих фигур – девушки и трех молодых людей, при чем одна фигура приподнята над землей и словно висит в воздухе, но в танце участвует, как и другие. На заднем плане – городская улица, дома, в окнах которых пылает яркий желто-оранжевый свет, подобный пламени огня. И если иконография танцующих персонажей у Виткация довольно обширна, то архитектурные мотивы крайне редко встречаются в его живописи. Художник всегда отдавал предпочтение природному фону – горам, растительности, облачному небу, тропическому пейзажу.

Что-то незримо петроградское есть в этих многоэтажных домах, сосульках, свисающих с заснеженных крыш, вертикального в морозном воздухе дыма из труб, в занесенной высокими сугробами улице, в зияющей чернотой арке доходного дома, в портике с колоннами в стиле классицизма. Город словно парит в этих снежных клубах, подобный миражу, мареву в небе, а внизу на переднем плане – «порхающие мотыльки в голубых платьицах» [8, с. 6], которые жаждут жизни и счастья. И так же, как у Кеджинского, танцующие фигуры не могут отказаться от своих желаний «с лёгким сердцем, даже если они видят, что в это же время превращаются в руины целые города» [8, с. 6]. Пылающие дома Виткация, как и руины Кеджинского, конечно, символизируют пожары войны и революции и дополняют произведения друг друга.

Заключение

В заключение необходимо отметить, что этот непродолжительный период на рубеже 1916 и 1917 годов, когда четверо польских творческих коллег вынуждены были делить в городе на Неве хлеб и кров, безусловно, сблизил их и по-человечески, и художественно. Вместе с тем, отличия в их творчестве и в мировоззрении не позволили им сохранить дружбу после возвращения в Польшу, о чем свидетельствуют их биографии. Социальная и политическая тематика в принципе не была темой изобразительных работ Виткация никогда, он всегда был сосредоточен на человеке, его психо-физиологической природе и тяготел к высказываниям более общего, философского плана. Работы, рассмотренные в данной статье, не стали исключением. Кеджинский был ближе к массовой аудитории, темы его произведений всегда звучали актуально, волновали широкие слои польского общества. Несмотря на разность основных векторов творчества обоих художников, их сближала выраженная ироническая тональность в подаче материала, стремление снизить градус серьезности и напряжения в обсуждении той или иной темы и, в обязательном порядке, наполнить ее художественной и эстетической ценностью, превратить в произведение искусства. Бытовые трудности, пережитые в России, сплотили земляков вдали от родины, а кипящая реформами атмосфера художественной жизни Петрограда 1910-х годов вдох-

новила земляков на совместное творчество и подарила моменты радости от пережитого успеха у публики, что, вне всякого сомнения, вошло в копилку каждого и стало основой для будущих свершений в искусстве для обоих, определило выбор дальнейшего пути каждого из них.

Литература

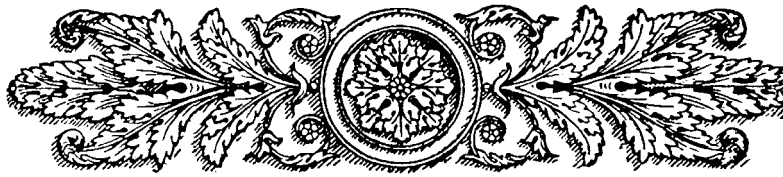
1. *Базилевский А. Виткевич: повесть о вечном безвременье. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН; Наследие, 2000. 200 с.*
2. *Dubinski K. Wojna Witkacego, czyli kumbol w galifetach. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2015. 308 s.*
3. *Костикова Н. Н. Изобразительное творчество Станислава Игнация Виткевича в контексте искусства раннего русского авангарда: автореф. дис. канд. иск. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https:// www. artsacademy. ru/ MON/%D0%90%D0%B2%D1% 82%D0% BE%D1 %80%D 0%B5%D 1%84 %D0%B5% D1%80 D0%B0%D1%8 2_%D0%9 A%D0% BE%D 1%81% D1%82%D0% B8%D0 %BA%D0%B E%D 0%B2%D 0%B0. pdf (дата обращения: 23.01.2025)*
4. *Sztaba W. Gra ze sztuka. O tworczosci Stanisiawa Ignacego Witkiewicza. Krakow: Wydawnictwo literackie, 1982. 303 s.*
5. *Pawlak T. «Stefan Kiedrzynski. List Stanisiawa Ignacego Witkiewicza pisany w Piotrogrodzie // Witkacy bez granic. W stulecie czystej formy: Materiaiy miedzynarodowej konferencji naukowej z okazji 80 rocznicy smierci Stanisiawa Ignacego Witkiewicza, Muzeum Pomorza srodkowego w Slupsku, 18–20 wrzesnia 2019, — pod redakcja Janusza Deglera. Slupsk: Muzeum Pomorza srodkowego, 2023. — S. 371-388.*
6. *Wspomnienia o Leonu Reynelu. Warszawa: [s. n., 1930?] 225 c.*
7. *Kiedrzynski S. Najpiekniejszy sen //Glos Polski 1917, №2, 08/21 stycz. S.3-6*
8. *Kiedrzynski S. Echo polemiki // Glos Polski. 1917. №31, 19 lut./04 marz. S.3-6*

REFERENCES

1. *Bazilevskiy A. Vitkevich: povest' o vechnom bezvremen'ye. M.: IMLI im. A. M. Gor'kogo RAN; Naslediye, 2000. 200 s.*
2. *Dubinski K. Wojna Witkacego, czyli kumbol w galifetach. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2015. 308 s.*
3. *Kostikova N. N. Izobrazitel'noye tvorchestvo Stanislava Ignatsiya Witkevicha v kontekste iskus stva rannego russkogo avangarda: avtoref. dis. kand. isk. [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: https:// www.artsacademy.ru/MO N/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1% 80% D0% B5%D1 %84%D0%B5 %D1%80%D0%B0%D1%82 % D0%9A%D0 %BE% D1% 81%D1%82%D0% B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf (data obrashcheniya: 23.01.2025)*
4. *Sztaba W. Gra ze sztuka. O twyrczosci Stanisiawa Ignacego Witkiewicza. Krakow: Wydawnictwo literackie, 1982. 303 s.*
5. *Pawlak T. «Stefan Kiedrzynski. List Stanislawa Ignacego Witkiewicza pisany w Piotrogrodzie // Witkacy bez granic. W stulecie czystej formy: Materiaiy miedzynarodowej konferencji naukowej z okazji 80 rocznicy smierci Stanislawa Ignacego Witkiewicza, Muzeum Pomorza srodkowego w Slupsku, 18–20 wrzesnia 2019, — pod redakcja Janusza Deglera. Slupsk: Muzeum Pomorza srodkowego, 2023. — S. 371-388.*
6. *Wspomnienia o Leonu Reynelu. Warszawa: [s. n., 1930?] 225 c.*
7. *Kiedrzynski S. Najpiekniejszy sen //Glos Polski 1917, №2, 08/21 stycz. S.3-6*
8. *Kiedrzynski S. Echo polemiki // Glos Polski. 1917. №31, 19 lut./04 marz. S.3-6*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА



А.А. Ерохина

Роль художественной грамоты в формировании критического мышления студентов среднего профессионального образования (по специальности «Живопись (по видам)»)

Аннотация. В статье автор рассматривает роль художественной грамоты как фундаментального компонента в формировании критического мышления у студентов среднего профессионального образования по специальности «Живопись (по видам)». Раскрывается взаимосвязь критического мышления и креативности в контексте подготовки будущих живописцев: показано, как аналитические способности позволяют осмысленно подходить к созданию индивидуального художественного продукта и находить нестандартные решения профессиональных задач. Опираясь на идеи отечественных учёных (Л. С. Выготский, В. М. Бехтерев, А. Н. Леонтьев и др.) и современные образовательные модели (в том числе концепцию «4К» и подходы К. Поппера), автор обосновывает необходимость интеграции аналитических и творческих компонентов в учебный процесс. Особое внимание уделено практико-ориентированным педагогическим технологиям: проектному обучению, дискуссионным методам, кейс-методам и мозговому штурму, которые позволяют развивать у студентов способность к аргументации, многостороннему анализу ситуаций и работе в условиях неопределённости. На примере творческих дисциплин продемонстрировано, как освоение художественной грамоты — технических приёмов, материалов, композиционных и колористических закономерностей — становится базой для критического осмысления профессиональной деятельности. Подчёркивается значимость создания в образовательном процессе проблемных ситуаций, допускающих пробы и ошибки, а также важность диалога и рефлексии для становления самостоятельного, нешаблонного художественного мышления.

Ключевые слова: художественная грамота, критическое мышление, среднее профессиональное образование, аналитическое мышление, проектное обучение, креативность.

В современном мире динамически развивающимся и технически совершенствующимся форма интеллектуальной деятельности человека в виде мышления является самой продуктивной и неотъемлемой в контексте определения новых концепций современного технологического общества. Это приобретает статус ключевого фактора конкурентоспособности специалиста. Поэтому в рассматриваемой нами теме можно сразу заложить несколько проблемных вопросов, непосредственно связанных с ориентированностью общества на базовое развитие в образование с точки зрения новых форм применения интеллектуального мышления [2, с. 8].

Трансформация среднего профессионального образования в нынешних условиях отдаёт большой приоритет развитию критического мышления, в особенности на творческих специальностях. Согласно Федеральному закону № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» студенты должны уметь анализировать закономерности восприятия окружающей действительности, которая оказывается важнейшим элементом изучения живописной и графической культуры в изобразительном искусстве. Обучающиеся творческих направлений, в особенности направлений, связанных с креативной индустрией, должны быть наиболее готовы к решению творческих задач, которые в полной мере заключаются в развитии критического мышления.

Современный студент должен научиться правильно терминологически и практически пользоваться понятиями, связанными с профессией. Особую роль в данном процессе занимает логика, которая включает в себя понятие «критическое мышление», а также развитие художественной грамоты студента.

Цель статьи — определить механизмы влияния художественной грамоты на развитие критического мышления студента СПО.

Художественная грамота включает в себя набор технических правил и приёмов, которые направлены на изучение формы, осмысление визуальной действительности. Художественная грамота требует аналитического подхода при создании изображения, переносимого на плоскость. Если обратиться к истории формирования художественной грамоты, то у каждой эпохи были свои правила и критерии, при этом принцип развития критического мышления через познание художественной грамоты оставался всегда один. Через форму художественной грамоты человек на протяжении развития цивилизации и культуры познавал себя и окружающий его мир, тем самым ставя под сомнения многие вопросы мироустройства, проводил анализ того или иного факта, выходил на новое миропо-

нимание окружающей действительности. Так, например, художники эпохи Возрождения становились учёными-практиками, как Леонардо да Винчи, который известен нам картинами «Мона Лиза», «Тайная Вечеря». Учёный для того, чтобы лучше понять анатомию и строение природы тела человека в первые начал применять опытный путь — проводить анатомические исследования для изучения устройства человеческого тела, делая при этом зарисовки систем мышц, строения костей и их взаимосвязей. Такой метод потом переняла Русская Академия Художеств — что доказывает на практике: без взаимодействия науки, рационального и экспериментального подхода живописи, рисунка и композиции не существует.

Исследования показывают, что критическое мышление оказывает большое положительное влияние на интеллект. Критическое мышление в данном случае коррелирует гибкость интеллекта и его возможности в нестандартных ситуациях, учит рассматривать ситуацию с разных точек зрения, применяя различные инструменты к новым условиям. Если же мы рассмотрим понятие «аналитического мышления», то это процесс рассмотрения проблемы на более мелкие составляющие для анализа всех компонентов решения той или иной задачи. Критическое мышление, как инструмент, даёт оценку качества и обоснованности полученной информации для последующего умозаключения. Оно позволяет выстраивать логические связи и суждения на основе полученных фактов, способно выделять ключевые моменты, генерировать альтернативные пути решения. Важно отметить, что критическое мышление с аналитическим работают в тесной взаимосвязи — благодаря им человек подвергает сомнению собственные предположения и убеждения, что помогает избежать «шаблонности» и предвзятости [1, с. 56]. Критически мыслящий человек умеет контролировать свои мыслительные процессы, адаптироваться к условиям быстро меняющегося современного мира. Сочетание этих факторов даёт возможность понять, что соотношение критического и аналитического мышления составляет область человеческого интеллекта. Такая связка даёт возможность человеку достичь определённых успехов в той или иной деятельности, а также в творческой.

Лев Семёнович Выготский писал: «В каждодневной окружающей нас жизни творчество есть необходимое условие существования, и все, что выходит за пределы рутины и шаблона, в чем заключена хоть капля нового, обязано своим происхождением творческому процессу человека» (Выготский Л. С. Психология искусства[Текст]/Л. С. Выготский; [вступ. ст. А. Н. Леонтьева;общ. ред. и коммент. Вяч. Вс. Иванова]. — Москва: Искусство, 1965).

Говоря про критическое мышление в области изобразительного искусства, не стоит забывать о таком понятии, как «креативность», как одну из составляющих интеллекта и творческой интерпретации критического осмысления. Вопро-

сами определения творчества и структуры интеллекта занимались такие учёные, как В.М. Бехтерев, В.П. Зинченко, А.Н. Леонтьев, Л.С. Выготский, О.К. Тихомирова и многие другие. Эмпирической основой исследования послужил анализ творческой деятельности студентов Московского Техникума Креативных Индустрий по специальности «Живопись (по видам)». Фактор креативности выступает как создание нового индивидуального продукта. Но тут встаёт вопрос о том, каким образом человек может создать новый продукт, при этом не анализируя и не разобрав все то, что есть и окружает его. Именно тут и подключается критическое мышление, которое даёт возможность сопоставлять, анализировать, задавать вопросы, делать выводы и решать проблемы. Решение проблемы в данном случае и есть создание нового — в особенности в индивидуальных проектах, которые на данный момент занимают особую нишу в обучении студентов на базе СПО [5, с. 31]. В рамках образовательных программ на общеразвивающих и профессиональных дисциплинах критическое мышление формируется посредством различных педагогических технологий, которые объединяют аналитические и творческие способности студентов. Критическое мышление позволяет анализировать существующие задачи и решения, уметь рассматривать проблемы с разных точек зрения, в условиях современного рынка труда работодатель ищет человека, который не боится сложных задач, способного нестандартно решить проблему и выйти из ситуации. Таким образом, на занятиях по живописи, рисунку, композиции, копированию важно сосредоточить внимание на решении таких заданий, которые приближены к реальной действительности, при этом не забывая об основе — художественной грамоте. Критически развитые специалисты в любой отрасли, будь то дизайнер, живописец, полиграфист, способны адаптироваться к новым технологиям и предлагать креативные решения [6, с. 42].

Основными ценностями XXI века являются коммуникация, креативность, социальные связи и интеллект. Система образования пересматривает те основные тезисы, которые были заложены в прошлом веке. Сейчас в достаточно быстром темпе развиваются технологии, искусственный интеллект, происходит обширная роботизация, и, чтобы воспитать личность, которая бы быстро адаптировалась ко всему изменяющемуся, следует вводить все новые и новые принципы и методы обучения на всех уровнях образования. На Всемирном экономическом форуме в докладе «Новый взгляд на образование» была представлена новая модель, которая включала в себя несколько разделов, одним из которых был раздел «Компетенции», так называемая модель 4К: критическое мышление, креативность, коммуникация и кооперация [3, с. 67]. Основой понимания критического мышления в образовательном процессе можно считать подход К. Поппера: «Мы учимся на ошибках, а не по средствам накопления данных». В

научных трудах философа данное направление выступает основополагающим принципом научного познания и рационального устройства общества. Любое утверждение всегда остаётся гипотетически пересмотренным, не бывает абсолютного знания. В современной жизни критическая дискуссия является формой жизни и общества, человек учится аргументировать, защищать свои интересы, слушать других членов общества ещё с малых лет, но именно умение отстаивать свои позиции и критически относиться к информации происходит в сознательном возрасте. На данный момент преподаватели образовательных учреждений должны давать возможность детям совершать ошибки, выдвигать различные гипотезы, с последующей проверкой, а также уметь настраивать детей на дискуссии для умения аргументировать свои взгляды [7, с. 21].

Надо отметить, что критическое мышление позволяет накопить базу для формирования креативности, что на данный момент достаточно актуально для студента колледжа или техникума [8, с. 14]. Современная система среднего профессионального образования нацелена на практико-ориентированный подход в обучении, именно в практической деятельности, в процессе множества ошибок и проблемных ситуаций, с которыми студент сталкивается на производстве, происходит формирование критического осмысления происходящего. На занятиях по специальным дисциплинам студенты колледжей вместо освоения эталона анализируют проблемные ситуации, преподаватель может использовать разные технологии обучения: проектное обучение, дискуссии, кейс-методы, мозговые штурмы — все это помогает заложить основы логического мышления, критического мышления, развивая интеллектуальные способности личности [9, с 76].

Разберём методы по отдельности, на примерах из творческих дисциплин:

1. Аналитический разбор композиционных схем, которые используют авторы-художники в своих картинах. Студентам предлагается выбрать одну из картин И.И.Левитана, И.Э.Грабаря и других художников-пейзажистов, с помощью кальки с уже готовой геометрической сеткой (размеченными третями) выявить ключевые планы на картинах. Далее на пленэрной практике студенту намеренно необходимо исказить одну из третей, обосновав то, как это повлияет на само пространство изображения пейзажа и восприятия картины зрителем (пример проблемного обучения).

2. Обсуждение работ всех студентов после завершения учебного задания. Такой метод позволяет увидеть себя со стороны, на просмотре студенты дискуссионно обсуждают свои работы, применяя при этом профессиональную терминологию.

3. Будущие студенты специальности «Живопись (по видам)» не только получают квалификацию художник, но при этом они становятся будущими педагога-

ми. Поэтому на занятиях можно им давать такие задания, как изучение работ других курсов для того, чтобы найти типичные ошибки, которые повторяются у студентов на живописи или рисунке (пример кейс-метода).

4. На занятиях по живописи студентам предлагается выполнить натюрморт со сложной цветовой палитрой. До выполнения итоговой картины студентам предлагается выполнить множество этюдов с учетом изменения освещения – направленный свет, рассеянный, солнечный, искусственный, контражурное освещение, после – выполнить анализ того, как освещение влияет на светотеневую составляющую картины и трехмерное изображение предметов на плоскости листа (пример мозгового штурма).

Художественная грамота — один из фундаментов развития критического мышления у студентов по специальности живопись. Её содержание охватывает основные методы, технические аспекты, материалы, технологии — все это составляет форму художественной грамоты, которая развивается на протяжении всего образовательного процесса. На занятиях по профессиональным предметам, по специальности «Живопись (по видам)», студенты изучают рисунок, живопись, композицию, копирование произведений искусства. В сочетании с высокой мотивацией студенты активно развивают организаторские способности, познавательные и творческие, при этом на каждом из занятий применяют критическое осмысление происходящего [11, с. 29], будь то рисование натюрморта с натуры, копирование картины или рисунка, или создание композиции [4, с. 23]. Каждое задание по формированию художественной грамоты студенты могут считать как проектную деятельность, ведь обучающиеся активизируют внимание к творческим решениям проблем и использованию теоретических знаний в практической работе. Такая деятельность развивает композиционно-образное мышление студентов, позволяет применять критическое осмысление действительности. Взять, к примеру, учебную практику студентов, она построена таким образом, что за месяц обучающийся должен, опираясь на навыки и умения, полученные за прошедший год, выполнить различные зарисовки с натуры в условиях быстро меняющейся среды — то есть на улице. Студент попадает в условия, которые создают высокий дискомфорт для спокойного рисования: постоянно меняется натура, погода, шум, люди — все это негативно влияет на творческую составляющую. Но, как раз таким образом, в такой ситуации дискомфорта и проблемы, обучающийся начинает мыслить и включает все свои художественно-творческие умения, чтобы выполнить задание.

В первую очередь, в условиях пленэрной практики, студенту нужно будет критически осмотреть натуру — место, где он находится, проанализировать для себя, как лучше композиционно расположить объекты в формате листа, подключить свои технические навыки для выполнения живописного или графиче-



Рисунок 1 – Пленэрная практика у Донского монастыря в Москве

ского наброска, уметь вовремя закончить работу и сделать её достаточно эстетичной для восприятия окружающих, используя законы перспективы, оптики, анатомии, композиции (рисунок 1).

После пленэра преподаватель зачастую проводит просмотр итоговых работ для сопоставления полученного результата с замыслом студента, тем самым наводящими вопросами и показом ошибок направляет его на верный путь для корректировки рисунка. Можно выделить критерии развития критического мышления студента-живописца в условиях пленэрной практики: как произвелась глубина анализа среды, как студент выбрал тот или иной ракурс, каким образом он решил освещение в зарисовке, обоснованность выбора применяемых материалов (графика или живопись), формата листа для композиционного построения объектов на плоскости листа, умение связывать теоретические навыки в практической деятельности. Задачей педагога является объективно оценить и сорганизовать студента таким образом, чтобы тот смог создать хорошо и грамотно сделанную работу, применив художественные навыки и грамоту.

Такие условия и навыки надо вырабатывать на всех профессиональных дисциплинах, где студенты получают основы художественной грамоты. Таким образом, складывается система поэтапного формирования интеллектуальных возможностей, направленных на решение художественно-творческих задач. Через

критическое осмысление на практических занятиях студенты учатся видеть взаимосвязи между художественными правилами и законами: свет-тень, объём-плоскость, передний-задний планы и многое другое, что характерно для выполнения художественного произведения.

В заключении надо отметить, что художественная деятельность тесно связана с интеллектуальными способностями обучающегося. Художественная грамота выступает не просто набором технических приемов для выполнения произведения, но при этом является инструментом к формированию аналитических способностей и формированию отношения к окружающей действительности. В процессе работы над художественным произведением в рамках обучения по программам СПО «Живопись (по видам)» обучающиеся формируют посредством художественной грамоты наблюдательность и внимательность — а именно освоение приемов композиции, цвета, объема, формы. Такой процесс направлен на развитие умения видеть натуру целостно, отмечая закономерности и детали — что присуще базовым навыкам критического мышления.

Процесс познания художественной формы и мастерства побуждает обучающегося к применению рефлексии и самоанализа, студент отвечает на вопросы: «Почему не вышло?», «Что нужно сделать, чтобы произведение было лучше?» и многие другие вопросы, касающиеся процесса обучения, именно такой подход помогает осмыслить собственные решения, формируя умение положительно и в другое время отрицательно смотреть на вещи с разных сторон. Тем самым обучающийся старается аргументировать свою позицию, умея подключаться к процессу обсуждения работ, опираясь на законы и правила изобразительного искусства. Освоение художественной грамоты развивает гибкость мышления, при этом формирует креативную личность, умеющую пользоваться критическим мышлением, способную профессионально решать задачи в современном мире. Интеграция педагогических технологий позволяет подготовить студента, не только способного качественно выполнять поставленные задачи, но и профессионально решать творческие проблемы в условиях динамично развивающегося мира.

Литература

1. *Белоусова, А. К. Стиль мышления: учебное пособие / А. К. Белоусова, В. И. Пищик. — Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2011. — 168 с.*
2. *Загашев, И. О. Критическое мышление: технология развития / И. О. Загашев, С. И. Заир-Бек. — СПб.: Альянс «Дельта», 2003. — 284 с.*
3. *Квасова, Н. Ф. Зачем учить ребёнка рисованию. Книга для любящих родителей [Электронный ресурс] / Н. Ф. Квасова. — Электрон. текстовые дан. — 2023. — 76 с.*
4. *Лебедев, О. Е. Проектное обучение в художественном образовании / О. Е. Лебедев. — М., 2015. — 112 с.*
5. *Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; вступ. ст. А. Н. Леонтьева. — Москва : Искусство, 1965. — 576 с.*

6. *Муштавинская, И. В. Технология развития критического мышления на уроке и в системе подготовки учителя / И. В. Муштавинская. — СПб.: КАРО, 2009. — 144 с.*
7. *Чайкина, О. Ю. Развитие критического мышления у студентов в образовательном процессе среднего профессионального образования : магистерская дис. ... канд. пед. наук / О. Ю. Чайкина. — М. : МГПУ, 2016. — 137 с.*
8. *Эксакусто, Т. В. Психология креативности, одаренности и гениальности : учебник / Т. В. Эксакусто, И. А. Кибальченко. — Ростов-на-Дону; Таганрог: Южный федеральный университет, 2021. — 239 с.*
9. *Яковлева, Н. Ф. Проектная деятельность в образовательном учреждении / Н. Ф. Яковлева. — М. : ФЛИНТА, 2014. — 144 с.*
10. *Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» // Собрание законодательства РФ. — 2012. — № 53 (ч. 1). — Ст. 7598.*
11. *Биккулова, Г. Р. Развитие критического мышления в контексте медиаобразования // Инновации в образовании. — 2009. — № 3. — С. 4–17.*

REFERENCES

1. *Belousova, A. K. Style of Thinking: A Study Guide / A. K. Belousova, V. I. Pishchik. — Rostov-on-Don: Southern Federal University, 2011. — 168 p.*
2. *Zagashev, I. O. Critical Thinking: Development Technology / I. O. Zagashev, S. I. Zair?Bek. — St. Petersburg: Alliance "Delta", 2003. — 284 p.*
3. *Kvasova, N. F. Why Teach a Child to Draw: A Book for Loving Parents [Electronic Resource] / N. F. Kvasova. — Electronic text data. — 2023. — 76 p.*
4. *Lebedev, O. E. Project?Based Learning in Art Education / O. E. Lebedev. — Moscow, 2015. — 112 p.*
5. *Vygotsky, L. S. The Psychology of Art / L. S. Vygotsky; introductory article by A. N. Leontiev. — Moscow: Iskusstvo, 1965. — 576 p.*
6. *Mushtavinskaya, I. V. Technology for Developing Critical Thinking in the Classroom and in Teacher Training / I. V. Mushtavinskaya. — St. Petersburg: KARO, 2009. — 144 p.*
7. *Chaikina, O. Yu. Developing Critical Thinking among Students in the Educational Process of Secondary Vocational Education: Master's Thesis for the Degree of Candidate of Pedagogical Sciences / O. Yu. Chaikina. — Moscow: Moscow State Pedagogical University (MSPU), 2016. — 137 p.*
8. *Eksakusto, T. V. Psychology of Creativity, Giftedness, and Genius: A Textbook / T. V. Eksakusto, I. A. Kibalchenko. — Rostov?on?Don; Taganrog: Southern Federal University, 2021. — 239 p.*
9. *Yakovleva, N. F. Project Activities in an Educational Institution / N. F. Yakovleva. — Moscow: FLINTA, 2014. — 144 p.*
10. *Federal Law No. 273?FZ of 29.12.2012 "On Education in the Russian Federation" // Collection of Legislation of the Russian Federation. — 2012. — No. 53 (Part 1). — Art. 7598.*
11. *Bikkulova, G. R. "Developing Critical Thinking in the Context of Media Education" // Innovations in Education. — 2009. — No. 3. — P. 4–17.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

В.М. Асилбекова

Этнокультурные основания изобразительного искусства Кыргызстана: теоретические концепции и историографические подходы

Аннотация. Статья посвящена теоретико-методологическому осмыслению и историографическому анализу этнокультурных оснований изобразительного искусства Кыргызстана. Актуальность исследования обусловлена необходимостью последовательного перехода отечественного искусствознания от описательной фиксации этнографического материала к системному семиотическому декодированию национального визуального наследия. Автор рассматривает этнокультурный фундамент как динамичную знаково-символическую систему, вобравшую в себя кочевые традиции Севера и оседлую художественную среду Юга республики.

В работе систематизированы ключевые концепции этноса Ю. В. Бромлея и теории этнокультуры Н. П. Копцевой, а также рассмотрены взгляды С. М. Грачевой на синтез академической школы, реалистической традиции и современных художественных поисков. Особое внимание уделено трудам кыргызских исследователей (Дж. Уметалиевой, Л. М. Мосоловой, Л. А. Прытковой, О. П. Поповой, Н. М. Уваровой, Б. Будайчиева), заложивших фундаментальную фактологическую базу регионального искусствознания.

В статье обосновывается методологический сдвиг: традиционный историко-сравнительный подход дополняется методами структурно-семантического и композиционного анализа элементов формы. Это позволяет верифицировать законы ритмической организации, масштабирования и пластического баланса в произведениях мастеров. На основе проведенного анализа автором предложена оригинальная четырехуровневая методологическая модель, последователь-

но включающая этнокультурные основы, художественную репрезентацию, художественный язык и эволюцию искусства. Практическая жизнеспособность модели верифицируется в статье на примере концептуальных кураторских арт-объектов выставочного проекта «Уя» («Беш орум», «Уя», «Чач орум»), наглядно продемонстрировавших переход от пассивного копирования этнографических форм к их интеллектуальной рефлексии в координатах актуального этнофутуризма. Разработанный автором концептуальный подход позволяет детально исследовать внутренние механизмы формообразования и трансформации древних пластических кодов, заложенных в народном декоративно-прикладном творчестве и национальном эпосе, вплоть до актуальных практик современного номадического стиля.

Ключевые слова: изобразительное искусство Кыргызстана, этнокультурный код, историография, четырехуровневая модель, Бромлей, семиотический анализ, композиционный баланс, народное творчество, этнофутуризм.

Профессиональное изобразительное искусство Кыргызстана сформировалось за короткий исторический период. Сохраняя глубокую этнокультурную идентичность, оно органично сплотилось с мировыми художественными процессами. Этнокультурные основания изобразительного искусства Кыргызстана складывались на протяжении длительного времени под воздействием кочевой культуры Севера и оседлой художественной традиции Юга. Это взаимодействие определило особенности образного мышления, символики и художественного языка, получившие отражение как в народном творчестве, так и в профессиональном декоративно-прикладном искусстве, живописи, графике и скульптуре.

Изобразительное искусство Кыргызстана формировалось в тесной связи с эпическими традициями устного народного творчества. Особое значение имела эпическая трилогия «Манас». Важную роль также сыграли орнаментальная система, вышивка, различные виды войлочных изделий, а также традиции советской художественной школы. В дальнейшем этот художественный опыт получил развитие в период перестройки и в условиях глобализации, активно включаясь в контекст мирового модернизма и постмодернизма, сохранив при этом культурную специфику художественного мышления.

Актуальность темы обусловлена необходимостью теоретического осмысления этнокультурных оснований кыргызского искусства не только как совокупности традиционных мотивов и образов, но и как целостной системы представлений, определяющей формирование национальной художественной традиции. В современном искусствоведении особенно важно перейти от описания отдельных памятников, сюжетов и орнаментальных форм к анализу тех культурных ме-

ханизмов, которые обеспечивают преемственность художественного языка и его развитие в новых исторических условиях.

Историографическое изучение данной проблемы показывает, что в трудах, посвящённых искусству Кыргызстана, накоплен значительный материал по истории художественной культуры, становлению профессионального искусства и своеобразию национального образного строя. Однако этнокультурные основания изобразительного искусства как самостоятельный предмет теоретического анализа пока не получили достаточной разработки.

Предметом исследования выступают теоретические концепции и историографические подходы к анализу этнокультурных оснований изобразительного искусства Кыргызстана.

Целью данной статьи является систематизация существующих в научной литературе различных подходов к осмыслению этнокультурной специфики искусства и разработка универсальной четырёхуровневой методологической модели её верификации.

Гипотеза исследования основывается на предположении о том, что этнокультурный код изобразительного искусства Кыргызстана представляет собой не статичный этнографический канон, а динамическую систему визуальной транскрипции. Мы исходим из того, что применение разработанной четырёхуровневой методологической модели позволяет преодолеть сугубо дескриптивный (описательный) подход и доказать инвариантность национального пластического мышления. Предполагается, что сквозь призму данной модели такие элементы, как родовые тамги, наскальные пиктограммы и упругая тектоника национальной скульптурной школы (в частности, пластической школы Т. Садыкова), предстают не архаичной экзотикой, а концептуальным визуальным интерфейсом, сохраняющим суверенную идентичность искусства в условиях глобализации.

Систематизация историографических подходов позволяет не только проследить эволюцию визуального языка, но и объяснить способы адаптации древних культурных кодов в творчестве современных кыргызских художников. Всестороннее искусствоведческое изучение национального изобразительного искусства невозможно без обращения к его этнокультурным истокам. Понятие «этнос» (от греч. ethnos — народ, племя) со временем вышло за рамки преимущественно этнографического описания и получило более широкое значение в гуманитарных науках. В современном научном понимании этническая группа рассматривается как динамичная социокультурная общность, сохраняющая и передающая коллективный исторический опыт через систему культурных и художественных представлений. Такой подход создаёт основу для междисциплинарного изучения кыргызской художественной традиции.

Одну из наиболее разработанных отечественных концепций этноса предложил Ю. В. Бромлей. В его теории этнос рассматривается как исторически сложившаяся общность людей, характеризующаяся относительно устойчивыми особенностями культуры, языка, психики и этнического самосознания. При этом культура выступает одним из ключевых оснований этнической специфики, что позволяет рассматривать художественное творчество как одну из форм её выражения и сохранения. Ю. В. Бромлей разграничивал понятия «этнос» — как совокупность культурно-языковых, обрядовых и самосознательных признаков — и «этносоциальный организм» — как этнос в его социально-территориальной и институциональной обусловленности. Такой подход позволяет рассматривать этнокультуру не изолированно, а в тесной связи с исторической и социальной средой её формирования. Важное значение для настоящего исследования имеет положение Бромлея о культуре как одном из основных признаков существования этнической общности. Это положение позволяет установить непосредственную связь между понятиями «этнос», «культура» и «этническое самосознание» и тем самым определить их значение для анализа художественной традиции. К устойчивым, осязаемыми чертам этой самобытности исследователь относил язык, материальную культуру, народное изобразительное искусство, устное творчество, обычаи и обряды. Как отмечает учёный: «этническая специфика наиболее наглядно проявляется в традиционной материальной культуре, в обычаях и обрядах, в народном творчестве» [3, с. 87].

Следовательно, обращение к изобразительному искусству при изучении этнокультурных оснований имеет важное методологическое значение: художественные произведения могут рассматриваться как особая форма фиксации, передачи и переосмысления культурных признаков этнической общности.

Особое значение для осмысления этнокультурных оснований изобразительного искусства имеет концепция этноса С. М. Широкогорова (1887–1939), разработанная им с позиций этнографии, антропологии и культурологического понимания целостности культуры. Рассматривая этнос как исторически сложившуюся культурную общность, Широкогоров связывал её устойчивость с единством языка, традиций, образа жизни, социальной организации и духовной культуры, включая религию, знания и эстетическое искусство (1923; 2001). Важным положением его концепции является понятие «психоментального комплекса», посредством которого исследователь стремился раскрыть устойчивые психические и ментальные реакции этнической общности на окружающую среду и их проявление в различных формах культуры (1935). [17, с. 37.] Такой комплексный подход представляет методологический интерес для исследования изобразительного искусства Кыргызстана, поскольку позволяет рассматривать худо-

жественные формы в их связи с традицией, образом жизни, системой представлений и этнокультурным опытом народа.

В трудах Н. П. Копцевой этнокультурная проблематика исследуется в тесной связи с национальной пластической культурой. Особое внимание автор уделяет механизмам трансляции традиционных ценностей посредством визуальных образов. Исследователи Н. П. Копцева и Н. Н. Неволько подчёркивают, что «культурное своеобразие коренных народов… воплощено в их художественной культуре, включая изобразительное искусство, которое концентрирует в себе наиболее почитаемые, сакральные идеалы» [7, с. 1179-1198]. Данный тезис имеет принципиальное значение для настоящего исследования, поскольку позволяет рассматривать изобразительное искусство как форму репрезентации и сохранения исторического опыта, в которой традиционные ментальные архетипы получают новое пластическое выражение.

Для нашего исследования ключевым является положение о гносеологическом (познавательном) потенциале искусства. Произведение рассматривается как самодостаточный культурный ландшафт, внутри которого маркеры этнокультурного опыта явлены не в виде сухого этнографического описания быта, а в художественно преобразованной форме через метафору, символ, архитектонику композиции, колорит и организацию пространства.

В своих исследованиях С. М. Грачёва изучала современное петербургское академическое искусство. Её исследования посвящены тому, как выпускники и мастера Российской академии художеств (живописцы, скульпторы) развиваются в XXI веке. Её формула про «сплав классицистического понимания, реалистической традиции и постмодернистской эстетики» выведена на примере современных российских художников-академистов, которые пишут масштабные сюжетные картины, пейзажи и портреты, сочетая строгую академическую базу с современными веяниями. Как отмечает автор, жизнеспособность искусства зависит от «отстаивания традиционных ценностей профессиональной школы, социальной значимости искусства, необходимости глубокого образного мышления» [6, с. 14].

Профессиональное искусство Кыргызстана XX века строилось именно на базе советской академической (реалистической) школы. Великие мастера, такие как Тургунбай Садыков, получали классическое академическое образование и создали национальную художественную школу — Академию художеств Кыргызской Республики. Поэтому подход Грачёвой помогает объяснить, почему современное искусство Кыргызстана сохранило устойчивость под влиянием коммерции и глобализации: у кыргызских мастеров есть сильная профессиональная академическая школа.

Концепции Ю. В. Бромлея, Н. П. Копцевой и С. М. Грачёвой позволяют рассматривать профессиональное изобразительное искусство Кыргызстана не только как самостоятельное художественное явление, но и как часть более широкой культурной системы. В её формировании взаимодействуют этнокультурное наследие кочевой и оседлой традиций, академическая художественная школа и изменения пластического языка, связанные с развитием современного искусства.

В современном искусствознании проблемы методологии стали ключевыми. В последние годы искусствоведы активно спорят об устарелости классических методов. Под критику часто попадают исторический и сравнительный подходы, хотя именно они десятилетиями обеспечивали фактологическую строгость описания памятников. Однако эти дискуссии лишь доказывают, что традиционный анализ нельзя полностью заменять умозрительными теориями, оторванными от материальной основы самого произведения. Академическое искусствоведение сейчас расширяет границы. Интеграция инструментария точных наук помогает преодолеть субъективность оценок, переводя выводы в верифицируемую плоскость. Такое междисциплинарное взаимодействие позволяет преодолеть субъективность интуитивных суждений. В этом узле и происходит искомый переход, где сухая теория смыкается с материальной художественной практикой, позволяя детально расшифровать законы формообразования.

Изобразительное искусство Киргизии изучалось давно и разносторонне. Оно привлекало внимание историков, археологов, этнографов, лингвистов, философов и путешественников из разных стран. Искусствоведческая наука складывалась в республике в основном в советский период, и она достигла немалых результатов. Стоит отметить, что много ярких текстов посвятили кыргызскому искусству в разные годы XX века такие корифеи мировой науки, как В. В. Бартольд, В. В. Радлов, М. П. Грязнов, А. Н. Бернштам, А. П. Окладников, В. М. Массон. Фундаментальные работы о древнем и средневековом искусстве Центральной Азии были созданы знаменитыми искусствоведами Л. И. Ремпелем и Г. А. Пугаченковой. Вместе с тем развивалась и местная искусствоведческая мысль как автономно, так и в рамках археологии и фольклористики. Ценным вкладом в изучение древних форм искусства и архитектуры на территории республики стали труды В. Д. Горячевой, А. А. Салиева и этнографа К. И. Антипиной

С конца 60-х до начала 70-х годов XX века в Кыргызстане сформировалось целое искусствоведческое направление. Местная школа исследователей изучала историю кыргызского изобразительного искусства, его видов и жанров. Важным результатом развития этого направления стало издание в 1987 году коллективной монографии «Изобразительное искусство Киргизстана» под ре-

дакцией А. А. Салиева, ставшей первым крупным обобщающим трудом по истории искусства республики. За прошедшие десятилетия сформировался значительный круг профессиональных искусствоведов, внесших вклад в изучение истории и современного состояния искусства Кыргызстана: С. Асанбеков, Л. А. Прыткова, Б. Д. Будайчиев, Г. Токтосунова, А. Молдахматова, О. П. Попова, Н. Уварова, Л. М. Мосолова и Г. Боконбаев. В дальнейшем обращение к истории искусства получило новое развитие в фундаментальном двухтомном исследовании Л. М. Мосоловой и Л. А. Прытковой «История искусства Кыргызстана», вышедшем в 2019–2021 годах и охватывающем период от древнейших времён до начала XXI века.

Историография кыргызского изобразительного искусства имеет значительную историю в самой республике. Одним из наиболее существенных исследований является докторская диссертация Дж. Уметалиевой «Становление и развитие изобразительного искусства Киргизии», посвящённая основным этапам формирования профессионального искусства. В работе последовательно рассматриваются дореволюционное искусство, зарождение профессионального изобразительного искусства в 1920–1930-е годы, его развитие в военный и послевоенный периоды, а также художественные процессы 1960–1970-х годов.

Ценным вкладом в изучение локальной специфики искусства региона выступает монография исследователя «Киргизский ворсовый ковет» (1966), где детально концептуализирован феномен южного очага ковроделия. По определению Дж. Т. Уметалиевой, южно-кыргызский ворсовый ковер предстает как самобытный памятник материальной культуры и народного прикладного искусства, в котором наиболее полно выкристаллизовались излюбленные орнаментальные мотивы, устойчивая колористическая гамма и специфические технические приемы, отражающие многовековые этнокультурные связи и оседло-земледельческие контакты южных групп кыргызов.

Особое место в историографии темы занимают труды Л. М. Мосоловой и Л. А. Прытковой, посвящённые различным аспектам художественной культуры Кыргызстана. В докторской диссертации Л. М. Мосоловой «Искусство Кыргызстана: закономерности развития и современные проблемы» (1992) развитие изобразительного и декоративно-прикладного искусства рассматривается в широком историко-культурном контексте. Значительный материал по истории искусства Кыргызстана представлен также в двухтомной «Истории искусства Кыргызстана», подготовленной Л. М. Мосоловой совместно с Л. А. Прытковой. Исследования Л. А. Прытковой обращены к творческим индивидуальностям художников и художественным процессам современного Кыргызстана, что позволяет учитывать изменения профессионального искусства и его развитие в но-

вейший период. В работах Мосоловой и Прытковой этнокультурная специфика искусства рассматривается в связи с историей народа, культурным наследием и изменениями художественной среды. Вместе с тем этнокультурные основания изобразительного искусства не выделяются в этих исследованиях как самостоятельный предмет теоретического анализа и не оформляются в отдельную методологическую систему. Этнокультурный материал включён в более широкий анализ исторического развития, профессионального становления и современного состояния искусства Кыргызстана.

Важную эмпирическую и аналитическую фазу отечественного искусствознания составляют труды О. П. Поповой и Н. М. Уваровой, зафиксировавшие магистральные тенденции развития кыргызской пластической школы во второй половине XX века. Исследовательский фокус О. П. Поповой был сосредоточен на жанрово-видовой специфике национального искусства, в частности на графике и пейзажной живописи, где наиболее ярко проявлялось локальное своеобразие. В своих искусствоведческих работах автор детально анализирует образную структуру произведений ведущих мастеров, подчёркивая, что в них «поэзия образа не полностью сливается с правдой живописной композиции, хотя то и другое существует в неформальном единстве, взаимно отражаясь и вызывая друг в друге ответные звуки, образующие своеобразный диалог формы и содержания» [11, с. 42]. Вектор её внимания был направлен на выявление пластической целостности произведений и их эмоционального воздействия сквозь призму национальной ментальности.

В свою очередь, Н. М. Уварова обратилась к изучению специфики интерпретации национального эпоса в профессиональном творчестве, а также к глубинным пластам наследия рубежа XIX–XX веков. Оценивая пластический язык кыргызских авторов, исследователь фиксировала тектонические сдвиги в образном мышлении и выявляла качества, определившие самобытность местной школы. Так, характеризуя экспрессивные графические поиски мастеров (в частности, иллюстраторов эпоса «Манас»), Н. М. Уварова выделяла их ключевые дескрипторы: «остроту, нервность, калейдоскопичную динамичность, сложность ракурсов, преобладание выразительности над изобразительным или пассивно отображенным» [14, с. 31].

Характеризуя эволюцию национальной скульптуры, Б. Д. Будайчиев указывает на высочайший уровень мастерства в работах Т. Садыкова, подчёркивая, что их «образный строй привлекает светлой жизнерадостностью, гармонией духа, композиционной и пластической завершенностью» [4, с. 195]. Анализируя отношение мастера к материалу, исследователь констатирует, что внутренняя глубина и содержательность произведений ваятеля рождаются из «упругой пластики, доведенной до той завершенности, когда ни одна черта не может быть

изменена и каждая деталь существенна» [4, с. 196]. Оценивая значение садыковской школы для формирования профессиональной пластики, Б. Д. Будайчиев констатирует, что творческая практика мастера и созданная им образовательная система «значительно обогатили кыргызскую скульптуру, дали толчок развитию всех ее видов и жанров, расширению образно-тематического диапазона, формированию ее национально-своеобразных черт» [4, с. 59]. В контексте нашей модели данные «национально-своеобразные черты» выступают прямым пластическим выражением этнокультуры, когда глубинная ментальность народа переводится мастером в осязаемую тектоническую форму.

Сходная ситуация прослеживается и в работах других исследователей кыргызского искусства. Дж. Уметалиева, О. П. Попова, Л. А. Прыткова, Н. М. Уварова и Б. Д. Будайчиев обращались к различным сторонам формирования и развития профессионального искусства, рассматривая национальную специфику через исторический процесс, отдельные виды и жанры, творчество художников и особенности художественного языка. Эти исследования создали значительный фактический и историко-художественный материал, однако вопрос о структуре этнокультурных оснований изобразительного искусства как самостоятельной научной проблеме в них специально не разрабатывался.

Анализ историографических подходов к изучению искусства Киргизии показывает эволюцию научной мысли от дескриптивного (описательного) этнографизма к системно-структурному анализу, ярким представителем которого является А. Ю. Мальчик. В исследованиях А. Ю. Мальчика архитектоника караханидского декора выступает важнейшим основанием искусства Кыргызстана. Вслед за ученым мы рассматриваем эволюцию характера средневековой орнаменталистики не как статичную фиксацию мусульманского канона, а как динамический процесс интеграции местных традиций. Методология автора позволяет обнаружить устойчивые морфологические связи между монументальной архитектурной пластикой региона и семантическим полем кочевой культуры Центральной Азии. Происходит объективация глубинных этнокультурных оснований формообразования. Абстрактный исламский канон не нивелировал архаичное тюркское наследие, а лишь стимулировал его дальнейшую интенсивную консолидацию в синкретических композициях резной терракоты. В своих ключевых работах А. Ю. Мальчик детально систематизировал декор Узгенского архитектурного комплекса XI–XII вв., выделив в нем геометрическое, растительное и эпиграфическое направления. Для нашего исследования принципиально важен вывод А. Ю. Мальчика о генетической связи между сложной средневековой резной терракотой Караханидов и последующим традиционным народным прикладным искусством кыргызов. Труды исследователя позволяют преодолеть хроно-

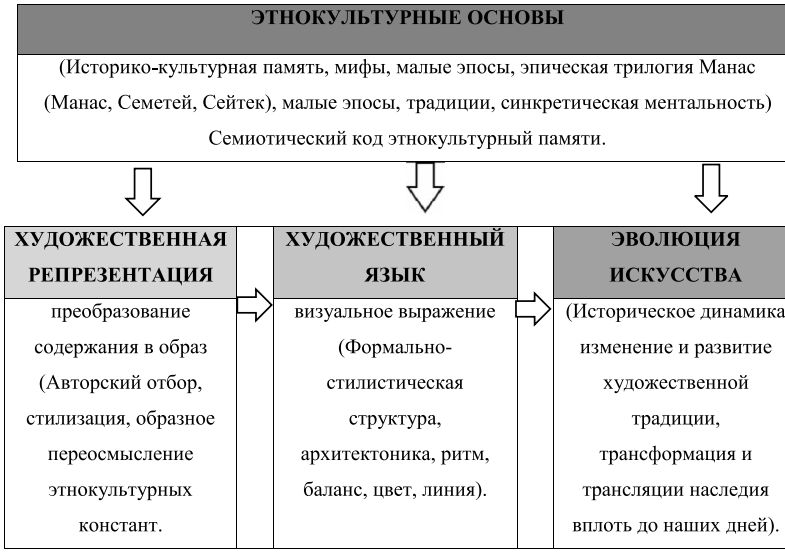


Рисунок 1. Четырехуровневая методическая модель верификации этнокультурной специфики искусства. Схема автора.

логический разрыв между монументальным искусством средневековья и более поздней кочевой культурой.

Именно здесь возникает необходимость дальнейшего теоретического осмысления. Для настоящего исследования важно выйти за пределы понимания этнокультурного содержания только как совокупности национальных мотивов, образов, орнаментов или сюжетов. Этнокультурное основание рассматривается нами как более сложная система, включающая взаимосвязь этноса, культуры, художественной культуры и искусства. Такой подход требует обращения одновременно к теоретическим представлениям об этнокультуре и к конкретной художественной практике Кыргызстана. В этом и состоит отличие предлагаемого подхода от предшествующей историографии: речь идёт не о повторном описании национальной специфики искусства, а о выявлении её оснований, структуры и способов художественной реализации. Логическое завершение методологической рамки связано с процессами исторического изменения и развития художественной традиции.

В этой части статьи анализируются этнокультурные основы, рассматриваемые как содержательный фундамент искусства. Художественная репрезентация показывает, каким образом культурные представления и традиционные

смыслы преобразуются в художественные образы. Художественный язык определяет средства их визуального выражения, а историческое развитие искусства позволяет проследить, как эти взаимосвязи меняются на разных этапах развития кыргызской художественной культуры.

Предложенная четырёхуровневая модель требует детального теоретического комментария, раскрывающего внутреннюю динамику перехода от ментального ядра к актуальной художественной форме.

Первый уровень — Этнокультурные основы — осмысливается в контексте теории этноса Ю. В. Бромлея. Здесь аккумулируются наиболее устойчивые, транслируемые веками компоненты народной памяти, мифопоэтические архетипы и синкретические ритуальные практики. Этот пласт не является искусством в чистом виде, но выступает в роли формообразующего фундамента. Он задает первичные пространственно-географические и ментальные координаты, внутри которых формируется визуальное восприятие мира.

Переход к художественной репрезентации (второй уровень) знаменует собой включение институтов индивидуального или коллективного авторского сознания. Как справедливо утверждают Н. П. Копцева и Н. Н. Неволько, национальное искусство концентрирует в себе сакральные идеалы, но этот процесс никогда не сводится к механическому копированию этнографической натуры. На этапе репрезентации художник осуществляет селекцию, стилизацию и ценностную фильтрацию архаических кодов. Традиционный смысл трансформируется в пластический образ, адаптируясь к конкретной исторической эпохе и актуальным социокультурным вызовам.

Выделяемый нами третий уровень — художественный язык. Здесь художественная форма выступает пространством материального воплощения всей этой образной системы. Мы исходим из того, что композиционная архитектоника, общая тектоника формы, сложные ритмические раппорты, а также логика цветовых контрастов и линеарный лаконизм не должны исследоваться обособленно, как некие изолированные формальные приемы. Напротив, в рамках нашей модели они осмысляются как целостный знаково-символический код, напрямую подлежащий глубокой искусствоведческой дешифровке. В таком понимании художественный язык оборачивается своеобразным концептуальным интерфейсом. Именно он делает потаенные внутренние смыслы локальной этнокультуры осязаемыми, перенося их в плоскость, доступную для адекватного визуального восприятия.

Наконец, завершающий четвертый уровень — это эволюция искусства. Он собирает в целостный круг всю методологическую рамку, позволяя проследить развитие этих пластических кодов в историческом времени. В рамках методологического подхода данной статьи мы рассматриваем развитие национальной

школы как непрерывный синтез коренных традиций, опыта советской академической системы, а также модернистских или постмодернистских поисков в эпоху глобализации. Традиция здесь предстает не как застывший музейный канон, а как живой, эволюционирующий организм. Модель демонстрирует, как сквозь смену идеологических и религиозных парадигм визуальный код сохраняет свою инвариантную основу, развиваясь вплоть до современных практик номадического стиля.

В статье родовые знаки «тамги» и наскальные пиктограммы рассматриваются не как архаичные элементы «примитивного» искусства, а как специфическая форма письменной и визуальной достоверности. Если западноевропейский модернизм начала XX века обращался к этническим культурам (в частности, африканской) в поисках экзотической экспрессии, то современные кыргызские авторы совершают принципиально иной ментальный шаг. Они актуализируют древний локальный код как универсальный способ визуальной транскрипции. Этот емкий знаково-символический инструментарий позволяет современным художникам наиболее точно транслировать смыслы национальной идентичности в глобальном арт-пространстве.

Территория современной Киргизии в древности находилась в центре формирования евразийского культурного пространства, занимая выгодное положение на перекрестке торговых путей. Особую роль в исторической судьбе тюркских народов сыграл Великий шелковый путь. Такое географическое расположение способствовало активному взаимодействию кочевых и оседлых племен. Благодаря этому духовный мир кыргызов органично вбирал в себя лучшие внешние культурные модели. Духовная среда этноса демонстрировала высокую степень адаптивности, трансформируя чужеродные импульсы в рамках собственных мировоззренческих констант.

Если оценивать наскальные рисунки Саймалы-Таша с методологических позиций искусствоведения, становится очевидно, что перед нами — уникальный памятник искусства мирового значения. В синкретическом восприятии древнего человека эта графика находилась на тонкой грани между чистым творчеством и священным ритуалом. В петроглифах запечатлены не просто сиюминутные эстетические образы, а фундаментальные представления людей о том, как устроено мироздание. Ритуальный, глубоко сакральный характер этих изображений подтверждается самим выбором труднодоступного высокогорного места и устойчивыми сюжетами, которые указывают на знаковую, семиотическую природу наскального письма.

Урочище Саймалы-Таш долгие века служило культовым центром различных племен. Древние художники с большим упорством выбивали рисунки на очень твердых, блестящих поверхностях базальтовых обломков, что требовало особо-



Рисунок 2. Ч. Ниязова. Арт-объект «Уя» (Гнездо). Валяный войлок, дерево. 2025 г. (Источник: документальный архив автора).

го мастерства. Изображения наносились с помощью бронзовых или железных инструментов. Ученые обнаружили более 90 000 рисунков, относящихся к разным историческим эпохам. Уникальный памятник Саймалы-Таш является источником истории нескольких периодов. Исследователи выделяют три вида наскальных рисунков, различающихся по темам, сюжетам, техническим приемам гравировки, степени патины (пустынного загара), местоположению и художественному стилю.

Художественный стиль всегда диктуется духовным содержанием бытия людей. На основе стилистических особенностей петроглифы разделили на три группы. Первая группа — самые ранние изображения в геометрическом стиле, относящиеся к эпохе неолита и бронзы (III–II тысячелетия до н. э.). Это самое многочисленное скопление, насчитывающее около 10 тысяч экземпляров. Здесь изображены дикие звери, сцены охоты и пахоты. Фигуры живых существ выполнены с помощью прямоугольников и треугольников. Несмотря на жесткость приемов и каноничность, геометрические изображения обладают особым ритмом, пластика их линий выразительна, а силуэты ясно читаются.

Вторую группу относят к I тысячелетию до н. э. — эпохе раннего железа. Рисунки этого времени становятся менее детальными и схематичными, в них пропадает былая герметичность сюжета. Период примечателен зооморфной тематикой: сценами приручения и охоты на диких зверей. Некоторые рисунки выполнены в знаменитом «скифо-сакском зверином» стиле, популярном у кочевников-скотоводов. Третью часть петроглифов датируют I тысячелетием н. э. Они характеризуются линейным исполнением, грубостью форм и отсутствием деталей, из-за чего выглядят несколько примитивными [1, с. 105].

В композициях наскальных рисунков доминируют солярные знаки. Среди них выделяется «кун-бала» (мальчик-солнце). Голова фигуры представляет собой большой круг с узорами в виде лучей или колесницы, обозначающий вращающееся солнце. Этот символ имеет глубокое семантическое значение и активно используется современными художниками и дизайнерами. Культ солнца и священного огня был широко развит у саков и других племен среднеазиатского региона, сформировавшись во многом под влиянием древнеиранских ритуалов.

Балбалы представляют собой антропоморфные каменные изваяния, принадлежащие к монументальному искусству средневекового Кыргызстана. Этот лаконичный образ балбалов возникал из цельного гранитного блока. Мастер, не дробя монолит, скупо обозначал лицо, руки, чашу и оружие с помощью линейных контуров, насечек и мягкого рельефа. Семантика этих изваяний отражает сложные заупокойные культы. Они воплощали образы героических предков-покровителей или поверженных в сражениях врагов, призванных служить погибшему тюркскому воину в загробном пространстве мироздания. Камень фиксировал вечный статус умершего. Такой сакральный смысл определял предельную знаковую лаконичность и внутреннюю монументальность древней пластики. Генетические корни балбалов восходят к сакской культурной традиции, а наибольший расцвет эта форма искусства получила в эпоху Тюркского каганата (VI–XII вв.).

Балбалы ставились на возвышенных участках степи, курганах, а иногда в специально сооруженных для них святилищах, которые в некоторых случаях ограждались камнями. Обычно эти каменные изваяния обращены на восток. Иногда они устанавливались цепочкой у курганного надгробия, как, например, в Кыргызстане, Казахстане, Тыве, Монголии. У крупных полководцев, таких как Бильге-каган и Кюль-Тегин, подобные цепочки могли состоять из 300—350 балбалов и достигать 2—3 км. Много балбалов найдено в степной полосе России, южной Сибири, на востоке Украины, в Германии, Центральной Азии, Азербайджане и Монголии. Обычно датировка изваяний определяется по типам изображенного оружия, шлемов и украшений. В разных регионах балбалы датиру-

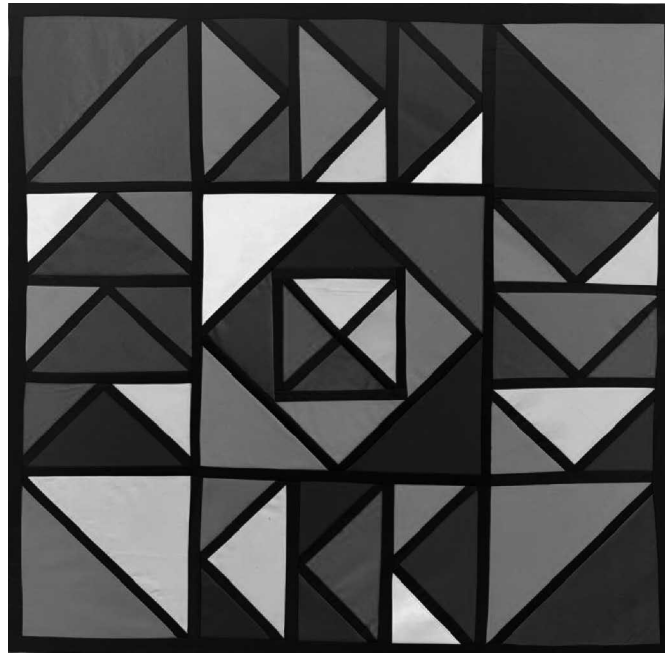


Рисунок 3. М. Есдаулет. Картина-панно «Витраж». Курак, авторский текстиль. 2023 г. (Источник: документальный архив автора).

ются разными периодами. На Алтае и в Туве они относятся к II веку до н. э. — VIII веку н. э.; в Центральной Азии – к VI—IX вв. [2, с. 67].

Пластический язык древнетюркских изваяний обнаруживает глубокое внутреннее сходство с композиционными принципами академической скульптурной школы Тургунбая Садыкова и его многочисленных последователей. Через творчество учеников мастера транслируется уникальная художественная модель. Данная преемственность наглядно манифестирует такие константные этнокультурные черты наследия, как монументальность объема и лаконизм визуального языка. Искусствоведы национальной школы Л. М. Мосолова, Л. А. Прыткова и Б. Д. Будайчиев часто используют термин «упругая пластика» применительно к Садыкову. Эта упругость рождается из ощущения скрытого внутреннего давления формы, когда камень или бронза «держат» пространство вокруг себя точно так же, как балбал держит пространство степи.

Изобразительное искусство XI – начала XIII веков — это закономерное историческое явление, уходящее своими корнями в согдийские, уйгуро-буддийские

и более ранние сако-скифские изобразительные традиции. В этом контексте обнаружение караханидских настенных росписей принципиально важно для понимания того, как эволюционировала художественная культура всей Средней Азии. Эти находки доказывают существование местного генезиса у монументальной и миниатюрной живописи периода развитого средневековья. Эпоха Караханидов стала качественно новым этапом в развитии региона: под влиянием ислама здесь складывается самобытный орнаментальный стиль, отвечающий новым религиозным эстетическим нормам. Вместе с тем, это время ярко демонстрирует живую преемственность форм, тем и мотивов древнего «звериного стиля», который был широко распространен в степи в предшествующие века. Политическое господство тюркских племен и их массовое оседание в городах вновь выдвинули на первый план «тюркский фактор». Тюркские элементы теперь отчетливо прослеживаются во всех видах искусств, обеспечивая как рождение нового стиля, так и сохранение коренных традиций тюрко-степной культуры.

С возвышением новой тюркской династии связана также востребованность универсальных официально-прокламативных тем, апробированных еще в искусстве сасанидского Ирана и Великого Тюркского каганата (классическая тема сильной монархической власти – всадники, восседающие правители, сцены дворцовой жизни) [2, с. 69]. Вместе с тем, вчерашние кочевники сохраняют верность собственным идеалам, восходящим к древним «степным» художественным традициям (мотивы и приемы «звериного стиля»; тотемные элементы в керамике, ювелирном искусстве и проч.). Устойчивость архаических мотивов в новой культурной ситуации связана с тем, что тюрки, приняв ислам, еще долго сохраняли родоплеменные обычаи и верования. В этот период мир образов и форм кочевой культуры, интерпретированный в творчестве городских мастеров, продолжает свою жизнь в большей степени в качестве декоративных элементов, меморативных знаков, свидетельствующих о прошлом своих создателей.

Позже эти степные коды ясно проявились в народном декоративно-прикладном искусстве. Важное место в традиционной культуре занимает оберег «тумар». Изначально, в эпоху доисламских тотемных и анимистических верований, его классическая треугольная форма имела глубокий космогонический смысл, символизируя триединство Неба, Земли и Воды (а также защиту от сглаза). После принятия ислама первоначальная языческая семантика тумара практически стерлась, однако люди не перестали носить этот оберег. Произошла религиозная трансформация: в тот же самый треугольный футляр независимо от материала, будь то кожа или ткань, внутрь стали вкладывать бумажку с написанным на ней аятом из Корана. Таким образом, тумар изменил свое внутреннее напол-



Рисунок 4. Ч. Ниязова. Пространственная инсталляция «Унутулган ерумдер» (Забытые плетения кос). Войлок, плетение. 2024 г.

нение в зависимости от господствующей религии. Более того, эта защитная треугольная форма перешла в прикладное искусство: орнаментом и формой «тумар», а также его элементами традиционно оформляют настенные ковры (туш-кийизы), лоскутное шитье (курак), а также элементы женских и детских головных уборов.

В ковроткачестве выделились две сильные региональные школы — южная и северная. На юге, в Баткенской, Ошской и части Джалал-Абадской областей, ворсовые ковры достигли высокого уровня, и там сложились свои варианты орнамента под влиянием соседних культур Центральной Азии. Северные области, Нарынская и Иссык-Кульская, стали центрами войлочного ремесла: мозаичные шырдаки и ала-кийизы превратились в почти монументальное искусство с круп-

ным узором и резким цветовым контрастом. Эти вещи делались для быта, юрты, приданого. Народное творчество передавало мифологические представления, накапливавшиеся веками. Сегодня ремесло заметно возрождается: изделия мастериц из Нарына, Иссык-Куля и Оша интересны коллекционерам, и древнее наследие превращается в реальный культурный ресурс региона.

Важнейшим практическим подтверждением жизнеспособности разработанной теоретической модели выступает масштабный научно-выставочный проект «Изобразительное искусство Кыргызстана в этнокультурном пространстве», реализованный на базе КНМИИ имени Гапара Айтиева. Этот форум консолидировал ведущих центральноазиатских и зарубежных искусствоведов, исследователей и актуальных художников ради глубокого аналитического осмысления путей сохранения профессионализма в эпоху глобализации. Логическим итогом комплексной репрезентации проекта, зафиксировавшим его научные и практические результаты, стал документальный фильм «Улуттук дем – дүйнолук бийиктик». Он наглядно демонстрирует, как современное суверенное искусство Кыргызстана успешно преодолевает замкнутость локальных рамок, превращая архаичное наследие в авторитетный международный бренд.

Выставка прикладного искусства «Уя. От кочевых традиций к модернизму XXI века» открылась 11 декабря 2025 года к 90-летию музея имени Гапара Айтиева. Экспозиция стала визуальным ядром всего проекта, объединив концептуальные поиски авторов в работах «Витраж», «Уя» и «Унутулган орумдор». Пространство разделили на два контрастных зала. Кураторы наглядно показали исторический переход от утилитарных предметов кочевого быта к их станковому, постмодернистскому переосмыслению.

Образ птичьего гнезда художники трактуют как базовый архетип безопасности, материнского начала и сохранения родовой памяти в пространстве юрты. В арт объекте «Уя»(рис.2) мастера этнофутуризма полностью уходят от привычной плоскости. Три массивные округлые формы из плотного валяного войлока уложены на изогнутые деревянные каркасы. Фактура материала с редкими темными вкраплениями напоминает птичьи яйца или структуру самого гнезда. Масштаб инсталляции сознательно монументализирован. Через уход от утилитарности кураторы проекта перевели бытовой образ домашнего очага и материнской защиты в категорию чистого концептуального искусства. Известное кыргызское понятие «коломто» получило здесь новое прочтение. Мастера этнофутуризма смело сочетали архаичные материалы, среди которых доминируют традиционный войлок, чий и шырдачные техники. Это наделило экспонаты сильной пластической энергией актуального синкретического искусства.

Композиционное решение произведения Маншук Есдаулет «Витраж» (рис. 3.) основывается на строго выверенном геометрическом стиле и тектонике



Рисунок 5. Р. Акматова. Картина-панно «Разногласия». Холст, масло, войлок и смешанная техника. 1989 г. (Источник: фотокаталог КНМИИ им. Г. Айтиева)

классического лоскутного шитья (курак), переосмысленного в контексте модернистской беспредметной абстракции. Автор использует модульную сетку, состоящую из девяти условных квадратных секторов, организующих общее плоскостное пространство панно. Композиционным ядром служит центральный квадратный блок, решенный по принципу многоступенчатого концентрического «вкладывания» геометрических фигур (ромбов и треугольников), сходящихся к центре композиции, динамичному перекрестию четырех контрастных треугольников. Этот композиционный прием создает выразительный эффект глубины и оптического вращения.

Важно понимать, что абстрактный стиль для Кыргызстана не является заграничной модой или слепым подражанием западному постмодернизму. Беспредметное мышление было у кочевников в крови задолго до появления холстов и красок. Столетиями кыргызские мастерицы в орнаментах шырдаков, геометрии курака и узорах чия сжимали огромный окружающий мир до лаконичного знака, который служил символом или намеком. В советские годы, особенно во время «оттепели» 1960–1970-х, эта природная тяга к абстракции нашла лазейку в официальном искусстве. Пока живописцы были зажаты в строгие рамки парадного соцреализма, прикладники получили относительную свободу. В то время монументально-декоративное искусство, в число которого входили гобелен, мозаика и керамика, стало легальной лабораторией для экспериментов. Наша прикладная школа смело деформировала пространство и играла с чистым цветом, опираясь одновременно как на местный абстрактный орнаментальный ритм в зверином и геометрическом стилях и геометрию курака, так и на опыт мирового авангарда. Поэтому современная абстракция в наших галереях представ-

ляет собой не разрыв с корнями, а прямую линию, которая тянется от древнего кочевого знака через смелый советский гобелен к сегодняшнему дню.

Ярким примером преемственности является картина-панно "Разногласия" Райгуль Акматовой (рис. 5). В этой работе художница сталкивает между собой экспрессивные и почти вибрирующие цветовые плоскости, которые пересекают резкие динамичные контуры, создавая осязаемое ощущение скрытого драматизма, спора и эмоционального накала. Райгуль Акматова умышленно уходит от реалистического сюжета, который нес бы повествовательную нагрузку. Она искусно переводит сложное психологическое состояние конфликта на универсальный язык беспредметной формы. Колористическая драматургия произведения строится на глубоком контрасте, в котором вспышки тревожного бордово-красного цвета и пятна солнечной охры резко сталкиваются с доминирующим холодным кобальтом и графичными черными силуэтами-тенями, напоминающими очертания человеческих фигур. Цвет здесь перестает быть просто декоративным пятном, которое раскрашивает холст, поскольку он пульсирует и заставляет панно непрерывно двигаться. В контексте нашей модели это произведение служит идеальным примером живого художественного языка, в котором автор берет вековые законы кочевой композиции и превращает их в интернациональный визуальный код, который понятен зрителю в любой точке мира.

Архитектоника и пластическое решение представленной пространственной инсталляции Чынары Ниязовой знаменуют собой концептуальный выход традиционного текстильного ремесла номадов в объемно-пространственную среду актуального арт-объектов Уя" (рис. 2), и "Унутулган орумдор" (рис.4). Композиция представляет собой группу вертикально ориентированных трехмерных объектов-тотемов, выполненных из плотного неокрашенного белого и светло-серого войлока. Пластическая форма каждого элемента ансамбля антропоморфна и тектонически отсылает одновременно к двум важнейшим константам кочевой культуры: к цилиндрической, упругой конструктивной основе киргизской юрты (ее деревянному каркасу, укрытому кочевым войлоком) и к монументальной лаконичности древнетюркских каменных изваяний (балбалов). Центральным выразительным средством инсталляции выступает текстильная пластика и архитектоника плетения. Автором деконструируется сакральный ритуал плетения женских кос, который масштабируется и переносится в плоскость монументального формообразования. Объемные, гипертрофированные шнуры-косы, выполненные в технике крупной рельефной вязки и плетения, тяжело ниспадают с верхних оснований. Архитектоника этих элементов строится на строгом ритмическом чередовании витков, создающем выразительную светотеневую динамику на мягкой поверхности материала. Колористическая драматургия инсталляции основана на лаконичном, но предельно активном полихромии цветов, глубо-

ко укорененном в традиционной этнокультурной палитре: сочетании нейтрального природного фона (светлый войлок), глубокого черного, графитового серого и сигнального, экспрессивного красного цветов. Красные текстильные ленты и оплетки выполняют функцию композиционных замков и конструктивных стяжек, упорядочивающих вертикальные объемы. Использование мелких контрастных элементов — черных и красных, декоративных стежков по краям войлочных полос — сообщает крупным объектам тонкую графическую детализацию. В данном арт-объекте происходит сложный семиотический синтез: утилитарные кочевые материалы (войлок, шерсть, шнуры) освобождаются от бытовой функции и превращаются в пространственные знаки-архетипы, транслирующие коды национальной идентичности. Важнейшей заслугой кураторов проекта «Уя» стало преодоление дистанции между историческим наследием, профессиональным декоративно-прикладным искусством и современным художественным процессом. Организаторам удалось выстроить уникальный диалог эпох: в едином экспозиционном пространстве были представлены как шедевры старых мастеров (в частности, монументальные войлочные панно и чий основоположника кыргызского профессионального прикладного искусства Джумабая Уметова), так и экспериментальные объекты актуальных художников и народных мастеров-прикладников. Такое соседство наглядно демонстрирует, что традиционное творчество не статично, оно эволюционирует. В контексте разработанной четырехуровневой модели этот синкретизм поднимает фундаментальный для искусствознания вопрос о смене статуса кочевых ремесел. Если в классической западноевропейской традиции текстиль и валяние шерсти долгое время воспринимались как утилитарное «рукоделие», то в кочевой культуре сакральные ала-кийизы и шырдаки изначально существовали в статусе высокого искусства. Орнамент выступал не декоративным элементом, а повествовательным текстом, носителем мировоззренческих кодов и религиозно-мифологических смыслов. Проект «Уя» доказал: возвращение современных профессиональных и самодеятельных авторов к первородным материалам (войлоку и чию) — это не шаг назад к архаике, а интеллектуальное переосмысление древней пластической доминанты, сохраняющей жизнеспособность кыргызского визуального кода в XXI веке.

Заключение

Эстетика кыргызского визуального мышления отчетливо обнаруживает себя в архитектонике формы, пластической ясности элементов, ритмической упорядоченности и общей мелодике образов. Традиционные художественные ремесла базируются на принципах уравновешенной композиции, зеркальной или осевой симметрии, тектонической обоснованности деталей и органичном

слиянии силуэтных контуров с цветовым решением традиционного искусства. Морфологическое разнообразие орнаментальных мотивов и колористических схем складывалось под воздействием локально-исторических традиций и их символических интерпретаций. Данные визуальные структуры выполняют функцию трансляции коллективной народной памяти, фиксируют исторический опыт поколений и отражают ландшафтно-географические координаты бытования кочевников. Теоретико-методологический анализ этнокультурных оснований изобразительного искусства позволяет зафиксировать эволюцию художественной этнокультуры в развитии отечественной искусствоведческой мысли. Систематизация классических историографических подходов доказывает, что накопленный фундаментальный фактологический и историко-описательный материал создал необходимую базу для современного этапа научного осмысления наследия номадов.

Разработанная в настоящем исследовании четырёхуровневая методологическая модель позволяет перевести фокус внимания с дескриптивной фиксации этнографических элементов на уровень их семиотического декодирования. Рассмотрение древних пластических канонов — от наскальной графики Саймалуу-Таша и сакского звериного стиля до пластического языка балбалов и народного прикладного искусства — как динамических знаково-символических систем позволяет глубоко исследовать внутренние механизмы формообразования в национальном искусстве. Сформированный концептуальный аппарат преодолевает трактовку этнической традиции как замкнутой структуры, закладывая теоретическую базу для последующего детального анализа актуальных практик этнофутуризма и номадического стиля в современном художественном процессе Кыргызстана.

Искусство Кыргызстана быстро интегрировалось в мировой художественный процесс, сохранив свою уникальную этнокультурную идентичность. Важнейшим фактором этого процесса выступает реализация масштабных научно-выставочных инициатив, получивших государственную поддержку. Главным координирующим вектором в данном направлении стали Международный научно-практический симпозиум и международная конференция «Изобразительное искусство Кыргызстана в этнокультурном пространстве», которые создали необходимые условия для глубокой рефлексии исторического опыта, декоммерциализации творчества и комплексной аналитической оценки современного состояния искусства. Итогом этой масштабной репрезентации, зафиксировавшим непрерывность национального культурного континуума, стал документальный фильм «Улуттук дем — дуйнолук бийиктик».

Экспозиционные платформы проекта «Уя» наглядно продемонстрировали концептуальный переход от простого копирования этнографических форм к их

интеллектуальной рефлексии в пространстве актуального модернизма и этнофутуризма. Этническая идентичность сегодня понимается не как статичная догма, а как динамический конструкт, связывающий локальное и глобальное, традицию и новаторство. Именно это обеспечивает суверенное стилевое разнообразие, интеллектуальную глубину и ментальную устойчивость кыргызского художественного пространства в долгосрочной перспективе.

Литература

1. *Асилбекова В. М. Комплекс петроглифов Саймалуу-Таш – уникальный памятник искусства мирового значения // Наука, образование и культура. 2020. № 6 (50). С. 100–107.*
2. *Асилбекова В. М. Культура и искусство тюркоязычных стран: преемственность, инновации и перспективы интеграции // Проблемы искусства и культуры (РАС). 2026. № 2. С. 64–74.*
3. *Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. М.: Наука, 1983. 412 с.*
4. *Будайчиев Б. Д. Становление и развитие национальной скульптурной школы Кыргызстана. Бишкек: Илим, 2019. 280 с.*
5. *Галданова О. Культурные коды и визуальные цитаты в творчестве Бато Дашицыренова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2026. Т. 16, № 1. С. 23–45.*
6. *Грачева С. М. Современное изобразительное искусство России в контексте глобализационных процессов // Искусствоведение. 2019. № 3. С. 3–14.*
7. *Копцева Н. П., Неволько Н. Н. Национальное изобразительное искусство в процессе формирования и сохранения этнической идентичности коренных малочисленных народов (на примере хакасского изобразительного искусства) // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Т. 5, № 8. С. 1179–1198.*
8. *Мальчик А. Ю. Роль орнамента в формировании архитектуры Кыргызстана (генезис, эволюция, national traditions): монография. Бишкек: Раритет Инфо, 2010. 148 с.*
9. *Мосолова Л. М. Искусство Кыргызстана: закономерности развития и современные проблемы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04. СПб., 1992. 42 с.*
10. *Мосолова Л. М., Прыткова Л. А. История искусства Кыргызстана: в 2 т. Бишкек: Илим, 1995.*
11. *Попова О. П. Изобразительное искусство Киргизии: очерки истории. Фрунзе: Кыргызстан, 1978. 132 с.*
12. *Салиев А. А., Асанбеков С., Прыткова Л. А. и др. Изобразительное искусство Киргизстана / под ред. А. А. Салиева. Фрунзе: Кыргызстан, 1987. 232 с.*
13. *Стародуб Т. Х. Образ медресе в иллюстрациях средневековых арабских рукописей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2025. Т. 15, № 4. С. 512–530.*
14. *Уварова Н. М. Современный киргизский рисунок. Фрунзе: Кыргызстан, 1985. 104 с.*
15. *Уметалиева Дж. Т. Киргизский ворсовый ковер. Фрунзе: Илим, 1966. 74 с.*
16. *Уметалиева Дж. Т. Становление и развитие изобразительного искусства Киргизии: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04. М., 1983. 46 с.*
17. *Широкогоров С. М. Этнос: исследование основных принципов изменения этнических и этнографических явлений. Шанхай: Сибпресс, 1923. 134 с.*

REFERENCES

1. *Asilbekova V. M., Nauka, obrazovanie i kul'tura, 2020, No. 6 (50), pp. 100-107.*
2. *Asilbekova V. M., Problemy iskusstva i kul'tury (PAC) , 2026, No. 2, pp. 64-74.*
3. *Bromley Yu. V. Ocherki teorii etnosa (Essays on the Theory of Ethnicity), Moscow: Nauka, 1983, 412 p.*
4. *Budaychiev B. D. Stanovlenie i razvitie natsional'noy skul'pturnoy shkoly Kyrgyzstana (The Formation and Development of the National Sculptural School of Kyrgyzstan), Bishkek: Ilim, 2019, 280 p.*
5. *Galdanova O., Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie, 2026, vol. 16, No. 1, pp. 23-45.*

6. *Gracheva S. M., Iskusstvovedenie, 2019, No. 3, pp. 3-14.*
7. *Koptseva N. P., Nevol'ko N. N., Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki, 2012, vol. 5, No. 8, pp. 1179-1198.*
8. *Mal'chik A. Yu. Rol' ornamenta v formirovanii arkhitektury Kyrgyzstana (genezis, evolyutsiya, national traditions) (The Role of Ornament in the Formation of Architecture of Kyrgyzstan (Genesis, Evolution, National Traditions)), Bishkek: Raritet Info, 2010, 148 p.*
9. *Mosolova L. M. Iskusstvo Kyrgyzstana: zakonomernosti razvitiya i sovremennye problemy (Art of Kyrgyzstan: Regularities of Development and Modern Problems), Extended abstract of Doctor's thesis, St. Petersburg, 1992, 42 p.*
10. *Mosolova L. M., Prytkova L. A. Istoriya iskusstva Kyrgyzstana (History of Art of Kyrgyzstan), in 2 vols., Bishkek: Ilim, 1995.*
11. *Popova O. P. Izobrazitel'noe iskusstvo Kirgizii: ocherki istorii (Fine Arts of Kirghizia: Essays on History), Frunze: Kyrgyzstan, 1978, 132 p.*
12. *Saliev A. A., Asanbekov S., Prytkova L. A., Toktosunova G., Moldakhmatova A., Popova O. P., Uvarova N. M., Mosolova L. M., Bokonbaev G. Izobrazitel'noe iskusstvo Kirgizstana (Fine Arts of Kyrgyzstan), Saliev A. A. (ed.), Frunze: Kyrgyzstan, 1987, 232 p.*
13. *Starodub T. Kh., Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie, 2025, vol. 15, No. 4, pp. 512-530.*
14. *Uvarova N. M. Sovremennyy kirgizskiy risunok (Modern Kirghiz Drawing), Frunze: Kyrgyzstan, 1985, 104 p.*
15. *Umetalieva Dzh. T. Kirgizskiy vorsovyy kover (Kirghiz Pile Carpet), Frunze: Ilim, 1966, 74 p.*
16. *Umetalieva Dzh. T. Stanovlenie i razvitie izobrazitel'nogo iskusstva Kirgizii (Formation and Development of the Fine Arts of Kirghizia), Extended abstract of Doctor's thesis, Moscow, 1983, 46 p.*
17. *Shirokogorov S. M. Etnos: issledovanie osnovnykh printsipov izmeneniya etnicheskikh i etnografi cheskikh yavleniy (Ethnos: Quantitative Study of Anthropo-Social Phenomena), Shanghai: Sib press, 1923, 134 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 05.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

К.Ю. Чепуков

Изобразительное искусство как отражение мировоззрения в исторический момент

Аннотация. Статья посвящена изобразительному искусству как явлению, способному отразить мировоззрение в данный исторический момент; рассматривается изобразительное искусство разных временных периодов и сопоставляется с мировоззрением соответствующей эпохи.

Ключевые слова: изобразительное искусство, мировоззрение, философия, цивилизация, культура, социум, развитие, духовность, Древний Египет, Древняя Греция, Средние Века, эпоха Возрождения.

Изобразительное искусство является не только неотъемлемой частью культуры, но и явлением, позволяющим понять людей, живших в тот или иной период времени. Искусство представляет подобие зеркала, заглянув в которое человек видит не свое отражение, а взгляды на мир, убеждения, размышления, мечты, надежды, идеалы красоты и то, что пугало создателей произведений искусств.

Мы будем рассматривать мировоззрение в первую очередь как понимание человеком места в этом мире, которое проявляется через комплекс взглядов и убеждений, запечатленных в изобразительном искусстве через образные представления.

Известно, что искусство основано на образном мышлении и образном восприятии. Этот способ познания мира, способ размышления о мире отличается от научного подхода. Это не означает, что в изобразительном искусстве нет места науке. Многие аспекты изобразительного искусства связаны с наукой. К примеру можно привести законы перспективы. Художники понимают законы перспективы и применяют их в своих произведениях. Однако, так было не всегда. Было время, когда перспектива или игнорировалась, или осознанно применя-

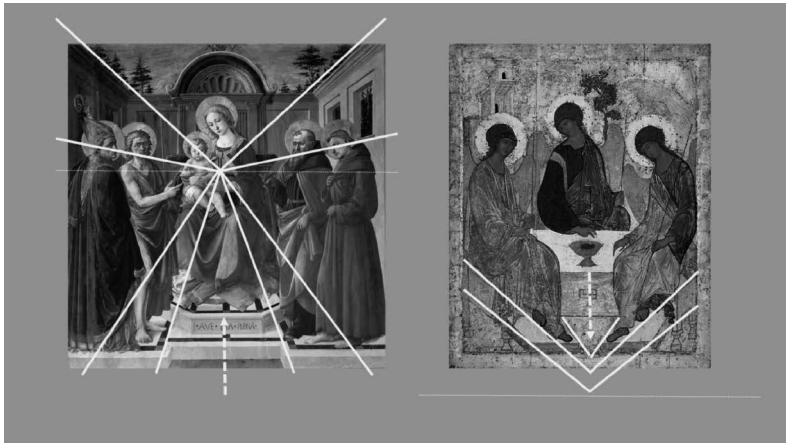


Рисунок 1. Линейная перспектива в западноевропейской живописи и обратная перспектива в православной иконе «Троица».

лась обратная перспектива. В первом случае это происходило от незнания законов линейной перспективы, как на работах раннего средневековья. Во втором случае это было концептуально, как на православных иконах. В них перспектива была обратной, линии сходились на зрителя, а не уходили от него в бесконечность. Идея в том, что на иконах изображался символ Бога, ведь Бога невозможно изобразить, а можно только с помощью символа намекнуть. И зритель – это точка по сравнению с Богом.

Разница в подходах к линейной перспективе очевидна. Достаточно сравнить произведения западноевропейской живописи и православные иконы. Это не просто технический прием. Это осознанный выбор, обусловленный особенностями мировоззрения. Эти особенности работы с перспективой можно наблюдать и на современных канонических иконах.

Осталось и многое другое в технике иконописцев. Все технические моменты напоминают преображение простых материальных объектов, как то доска, пигменты, яичный желток, в нечто нематериальное. Сохраняется и значение символики цвета. Иконопись это нечто, застывшее во времени, сохраняющее в себе черты первоначального замысла и первоначального мировоззрения.

А что же было до икон? Как видел мир и свое место в нем первобытный человек? На сегодняшний день найдено самое древнее изображение. Ученые датируют его возраст 40000 лет. Если вспоминать наскальную живопись, то бросается в глаза большая разница в подходе к изображению животных и человека.

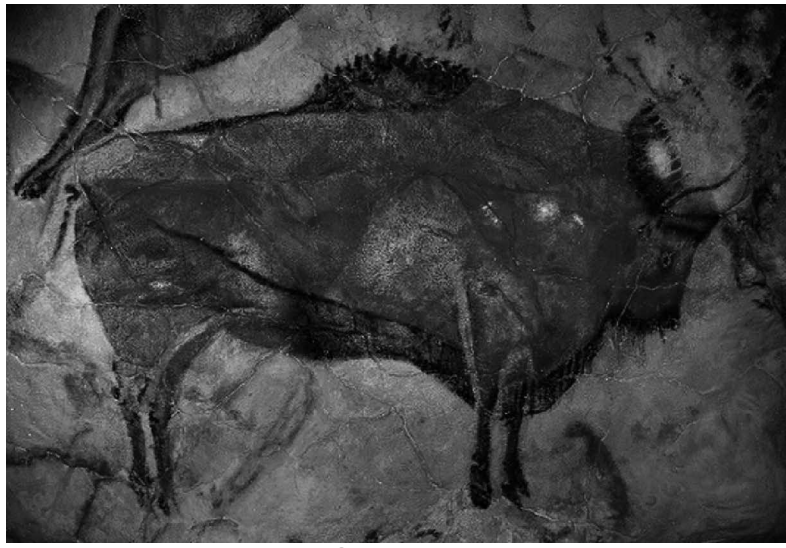


Рисунок 2. Наскальная живопись.

Животные порой изображены очень реалистично. Более того, некоторые из них даже в движении!

А люди на таких изображениях выглядят очень схематично. Вне всякого сомнения, во главе угла в то время стоял вопрос выживания. И животные являлись источником пищи и выживания. В то же время охота представляла довольно опасное занятие. В образе животного причудливым образом сливаются жизнь и смерть. Более поздние исследователи установили, что такие изображения животных использовались в магических целях. Тейлор в своем труде «Первобытная культура» подробно описывал древнейшую симпатическую магию. Проводился обряд, который представлял собой имитацию охоты, при этом изображению наносилось поражение оружием охоты. Поражался дух животного и оставалось поразить тело. Поэтому животные изображалась так подробно. Они должны быть максимально похожи на свои оригиналы.

Мировоззрение первобытного человека подсказывало, что в мире существуют и невидимые, но от этого не менее могущественные силы. Вокруг неизведанное пространство, которое еще предстоит освоить, и человек в нем не представляет значимую фигуру. Этим можно объяснить схематичность изображения людей на наскальных рисунках.

Если продолжить хронологическую нить, то следует рассмотреть искусство Древнего Египта. В Древнем Египте было интересное мировоззрение, которое

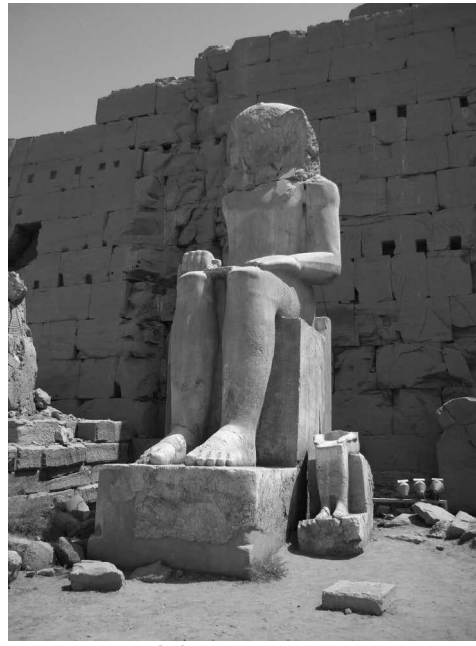


Рисунок 3. Скульптура Древнего Египта.

четко определяло место человека в этом мире и за его пределами. Понимание о невидимом мире усложнилось. Появился пантеон богов, у каждого своя специализация.

Изменившееся мировоззрение не могло не найти своего отражения в изобразительном искусстве. Все виды искусства подчеркивали незначительность человека по сравнению с высшими силами. В скульптуре проявился гигантизм, который подчеркивал эту идею.

В системе взглядов людей того времени боги были с одной стороны чем-то недосягаемым, а с другой – то, с чем каждый встретится после смерти. Именно то, что будет происходить после смерти и занимало внимание жителей Древнего Египта. Подготовка к переходу в другой мир отнимала много сил и ресурсов. Изобразительное искусство буквально окружало забальзамированные тела фараонов, показывая их последний путь в подробных иллюстрациях.

Позже в Древней Греции произошел разворот в сторону человека. Конечно был свой пантеон богов. Но эти боги были очень похожи на людей. Они совершали те же ошибки и были подвержены человеческим страстям. Некоторые из них



Рисунок 4. Скульптура Древней Греции.

попадали в смешные ситуации. Если мы всмотримся в скульптуру, то можно без труда заметить обожествление человеческого тела.

Если более подробно изучить искусство Древней Греции, то можно обнаружить, что даже свои знаменитые храмы греки строили по пропорциям человеческого тела. Они строили и свои собственные тела. Была разработана целая система идеальных пропорций тела, к которому все стремились. Скульптура была направлена на прославление тела. Тела как храма, в котором находится идеальный дух.

Средние века отличались смесью религиозности и суеверий. В мире, окружающем средневекового человека, безусловно присутствовал Бог, теперь единый, и при этом множество враждебных сил в виде ведьм и колдунов.

Мир становится более обжитым местом. В картинах сочетается реальность и выдумка. Все переплетается в единое целое. Появляются символы и загадки. Произведения искусств становятся в некотором роде головоломкой. В них зашифровывается послание для зрителя. Не каждый поймет смысл, только посвященный. Но главное – появляются картины не религиозного содержания. Человек, конечно, не порвал свою связь с религией, но он стал более свободным, по-



Рисунок 5. Питер Брейгель. «Детские игры».

чувствовал, что мир сложнее, чем кажется, границы расширяются. В эпоху средневековья свое воплощение в изобразительном искусстве получило множество идей, не утративших актуальность и в наши дни.

Размышления о Боге и месте человека в этом мире, его жизни, от том, как жить «правильно», о бренности всего сущего, о хрупкости мира и его непостоянстве.

Средневековье сменилось эпохой Возрождения. Соответственно, изменилось и мировоззрение, и изобразительное искусство, которое его отражает.

Художники Возрождения обратились к идеалам античности и переосмыслили их. Собственно и сама эпоха началась с находки античной мраморной статуи. Человек опять становится во главе угла. И при этом проявляется истинно научный интерес к изучению анатомии, перспективы. Изучение анатомии было под запретом в эту эпоху, однако изучая работы Леонардо и Микеланджело, мы понимаем, что создать произведения такого уровня могли только люди с прекрасным знанием анатомии. Рискуя жизнью, они проникали в тайны человеческого тела, его устройства.

Появляется в работах линейная перспектива. Мир в картинах становится более материальным и узнаваемым.



Рисунок 6. Леонардо да Винчи. «Мона Лиза».

Гении эпохи Возрождения были не просто художниками, скульптурами и архитекторами. Они через свое искусство отразили мировоззрение того времени, жажду открытий, неугасимый интерес к знаниям. Интерес к главному вопросу «а кто такой человек? В чем его предназначение?». Эпоха Возрождения была в своем роде революцией, чем-то переворачивающим восприятие, подготовкой к новым открытиям и свершениям.

В искусстве Возрождения нашел свое отражение гуманизм, разворот к человечности. Человек становится центром искусства, своего рода бесконечной загадкой, не решенной и в наши дни. Есть конечно и влияние религии, но искусство продолжает становиться более светским. В изобразительном искусстве этого периода находит сове отражение сама идея свободы. Свободы мыслить самостоятельно, свободы открытий, свободы жить по своему усмотрению.

Возможно, мрачные средние века подготовили почву для такого периода. Эта эпоха просто должна была наступить. Переосмысление античных идеалов было закономерно.

Рассмотрев периоды с наскальной живописи по эпоху Возрождения можно четко увидеть, как мировоззрение влияло на характер и содержание изобразительного искусства. Мировоззрение человека не остается неизменным на протяжении веков. И эти изменения находят свое отражение в зеркале изобразительного искусства.

Художник делится своим взглядом на окружающий его мир, и так как он является человеком своей эпохи, в его работах отражается не только его индивидуальный взгляд, а мировоззрение эпохи, в которой он живет.

Литература

1. *Богоявленская Д.Б Психология творческих способностей. М., 2002*
2. *Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психол. очерк: Кн.для учителя.- 3-е изд.- М.: Просвещение, 1991*
3. *Игнатьев Е.И Психология изобразительной деятельности детей. М., 1961.*
4. *Маргаред М. Культура и мир детства / Сост. и предисл. И. С. Кона. — М.: Наука, 1988..*
5. *Э.Б. Тайлор "Первобытная культура", серия "Бибилотека атеистической литературы". Москва: Издательство политической литературы, 1989 OCR Busya, 2009.*

REFERENCES

1. *Bogoyavlenskaya D.B. Psychology of creative abilities. Moscow, 2002*
2. *Vygotsky L.S. Imagination and creativity in childhood. Psychological essay: Book for the teacher. - 3rd ed. - Moscow: Education, 1991*
3. *Ignatiev E.I. Psychology of children's visual activity. Moscow, 1961.*
4. *Margared M. Culture and the world of childhood / Comp. and foreword by I.S. Kona. - Moscow: Science, 1988..*
5. *E.B. Taylor "Primitive culture", series "Library of atheistic literature". Moscow: Publishing house of political literature, 1989 OCR Busya, 2009.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 08.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

С.Н. Бобрышев, Д.Н. Волосецкая

Пионеры шрифтовых технологий

Аннотация. В статье рассматриваются основные этапы становления и развития шрифтовых и печатных технологий в исторической ретроспективе. Представлена эволюция способов воспроизведения текста — от ксилографической печати и наборных литер Китая и Кореи до европейского книгопечатания, механизированного набора, фотонабора и цифровых шрифтов. Показано влияние технологических инноваций в области шрифта и книгопечатания на развитие массовых коммуникаций, полиграфии и современной информационной среды.

Ключевые слова: ксилография, шрифт, литера, пуансон, строкоотливная машина, фотонабор, шрифт MICR, цифровой шрифт.

История шрифта и типографики насчитывает почти тысячу лет. За это время полностью изменился набор материалов, инструментов, а самое главное — технологий, позволяющих осуществлять коммуникативные функции. И за каждой из этих технологий стояли конкретные персоны — люди, чьи целеустремленность, знания, творчество позволяли заглянуть в будущее и получать новые результаты и открытия.

Две основные из известных на сегодняшний день технологии механической печати родились в Азии: это ксилографическая печать и печать наборным шрифтом. В технике ксилографии чернила наносятся на буквы, вырезанные на деревянной доске, которые затем прижимаются к бумаге. При использовании наборного шрифта разлинованная на строки доска собирается с использованием различных букв в соответствии с печатаемой страницей. На Востоке с VIII века использовалась деревянная печать, чуть позже – деревянные наборные литеры, а металлический наборный шрифт вошел в обиход в XIV веке.

Ксилографическая печать гораздо лучше подходила для китайских иероглифов, чем наборный шрифт, который также впоследствии изобрели китайцы, но



Рис. 1 Сложный фронтиспис "Алмазной сутры" китайской династии Тан, автор Ван Цзе 868 год н.э. / Фото из коллекции Британской библиотеки

который не заменил им ксилографию. В Китае и Корее применение ксилографической печати на бумаге и наборного шрифта предшествовало их использованию в Европе – и опередило на несколько столетий. Оба метода только во второй половине XIX века были заменены печатью в западном стиле.

Считается, что первой полноценной печатной книгой является китайская «Алмазная сутра» 868 года н.э., изготовленная мастером Ван Цзе, о чем указано в выходных данных. В настоящий момент она хранится в Британской библиотеке [1].

Однозначно трудно сказать, в какой из дальневосточных стран впервые начали печатать с деревянных досок. Находки – а в XX-XXI веках их было сделано немало – позволяют говорить о приоритете сначала Китая, затем Японии и, наконец, Кореи.

В Европе самые ранние резные деревянные блоки-доски (рис. 2), используемые для ксилографической печати, относятся к четырнадцатому веку. При этом, применялись точно такие же технологии, что и в китайской ксилографии. Эти факты побудили ряд историков, таких как Роберт Керзон (1810-1873), [2] выдвинуть гипотезу о копировании европейских процессов ксилографической печати с древних китайских образцов, привезенных из этой страны некоторыми ранними путешественниками, чьи имена не дошли до наших дней.

Европейская ксилографическая печать демонстрирует четкий переход от узоров к изображениям, напечатанным на ткани, затем к изображениям, напечатанным на бумаге, когда она стала широкодоступной в Европе примерно в



Рис. 2 Ксилографическая печать. Апокалипсис;
Bilder-Ars-moriendi (Блокбук) — Германия, конец 15 века
Библиотека университета г. Heidelberg

1400 году. Текст и изображения, напечатанные вместе, появились только около 60 лет спустя после того, как был разработан металлический наборный шрифт.

Описывая технологию подготовки доски для нанесения зеркального изображения, советский востоковед К.К. Флуг в книге «История китайской печатной книги сунской эпохи X–XIII в.в.» указывает на то, что материалом для доски служила древесина Зизифуса — Ziziphus jujuba (или грушевого дерева). На тщательно выструганную доску наносился слой клейстера из вареного риса. Клейстер размягчал доску и подготавливал ее к следующей операции. Текст, подготовленный для размножения, наносили тушью на лист бумаги, который затем притирали к поверхности доски. На ней оттискивалось зеркальное изображение. Затем за дело принимался резчик, который с помощью острого штихеля удалял древесину вокруг штрихов. С помощью особой щетки на форму наносили краску. Оттиски делались с одной стороны листа, склеивались концами и накручивались на деревянный стержень – так получалась книга в форме свитка [3].

1.4.1. Печать на бумаге наборными литерами X – XIV в.в.

Первая известная система наборного шрифта была изобретена в Китае алхимиком, художником и изобретателем Би Шэном (990–1051). Он создал свой печатный станок с наборным шрифтом в период примерно 1041–1048 годов.



Рис.3 Китайский алхимик, художник и изобретатель наборного шрифта Би Шэн

История этого уникального изобретения была описана в 1088 году в книге «Записки о ручье снов» государственным деятелем Китая, ученым-энциклопедистом Шэнь Куо (1031–1095), который писал, что малоизвестный простолюдин и ремесленник, известный как Би Шэн (990-1051), изобрел печатный станок с керамическим наборным шрифтом [4].

Шрифт был изготовлен из смеси глины и клея и после обжига становился похожим на китайский фарфор. Производство литер шрифта Би Шэна было весьма относительно простым и не трудоемким, но изготовленные «глиняные» шрифты были хрупки, непрактичны и непригодны для печати больших тиражей. Также плохие адгезионные возможности глины к красящему веществу делали ее неудобным материалом для полиграфии.

Хотя опыт использования объединения отдельных символов для составления фрагмента текста берет свое начало в древности, методическое новшество Би Шэна было чем-то совершенно революционным для своего времени.

Описав процесс изготовления наборных литер из обожженной глины, Шэнь Куо отмечал также, что процесс тиражирования книги был утомительным, если кто-то хотел напечатать всего несколько экземпляров. Но если нужно было делать сотни или тысячи копий, то процесс становился невероятно быстрым и эффективным. Шэнь Куо писал: «Для печати Би Шэн брал железную раму и устанавливал ее на железную пластину. В раме он размещал литеры, расположенные близко друг к другу. Когда рама была заполнена, все выглядело одним сплошным блоком. Затем он помещал его рядом с огнем, чтобы согреть заполнявшую блок специальную пасту. Когда паста слегка расплавлялась, он брал гладкую доску и прижимал ее к поверхности, так что шрифтовой блок становился ровным. Для каждого блока имелось несколько шрифтовых литер, чтобы



Рис. 4. Изображение Ван Чжэня в храме Чжихуа (Художественный музей Филадельфии)

можно было повторять одни и те же символы на одной странице. Когда литеры не использовались, он расставлял их с бумажными этикетками, по одной этикетке для каждой группы литер и хранил их в деревянных ящиках. Таким образом, Би Шэн составлял тексты, размещая шрифты рядом друг с другом на железной пластинке, покрытой смесью смолы, воска и бумажной золы. Однако в тот период наборный шрифт в Китае не получил развития, поскольку китайский алфавит в основном является пиктографическим и идеографическим, а не алфавитным.

Когда Би Шэн умер, его типографский первоисточник перешел во владение его последователей и родственников (племянников Би Шэна), среди которых он до сих пор хранится как драгоценное достояние» [4].

Ван Чжэнь

Деревянный наборный шрифт разработал Ван Чжэнь в конце XIII века. В 1313 году он создал один из наиболее полных сводных трудов по сельскому хозяйству своего времени «Нонг шу», или Книгу о сельском хозяйстве, в котором описал технологии и оборудование конца XIII – начала XIV веков. Кроме того, в книге он рассказал также об изобретении Би Шэна, который создал наборный шрифт, изготовленный из смеси глины и клея, затвердевающий при обжиге и похожий на китайский фарфор периода 1041–1048 годов.

Деревянный наборный шрифт был разработан в конце тринадцатого века, создателем которого стал Ван Чжэнь, автор книги “Нонг Шу”.

Ван Чжэнь родился в провинции Шаньдун и провел много лет в качестве чиновника провинций Аньхой и Цзянси. В своей книге 1313 года Нонг Шу, или Книга сельского хозяйства, Ван Чжэнь описал и использование им деревянного наборного шрифта. Эта книга стала очень важным средневековым трактатом, в ко-



Рис. 5. Трактат Ван Чжэня «Нонг шу» о сельском хозяйстве (фрагмент)

тором описывалось применение и использование различных китайских наук, технологий и сельскохозяйственной практики [4].

«Нонг шу» — довольно объемный труд, содержащий более 110 000 иероглифов (около 300 страниц). Это был своеобразный шедевр хозяйственно-справочной литературы средневековья, несмотря на название, не ограниченный сельским хозяйством. Он посвящён в целом прикладному использованию науки и техники, включая ряд новшеств, от кузнечных мехов, движимых энергией воды, до наборной печати.

Несмотря на то, что деревянный шрифт был более долговечным при механической обработке, повторная печать изнашивала иероглифы лицевой стороной вниз, и шрифты можно было заменить, только вырезав новые детали.

Особую трудность при печати китайских книг представляли логистические проблемы, связанные с обработкой нескольких тысяч литер, использование которых требовало полной грамотности. Было быстрее вырезать по одному блоку на страницу, чем составлять страницу из стольких разных литер. Однако, если бы кто-то использовал наборный шрифт для множества одних и тех же документов, скорость их печати была бы относительно выше.

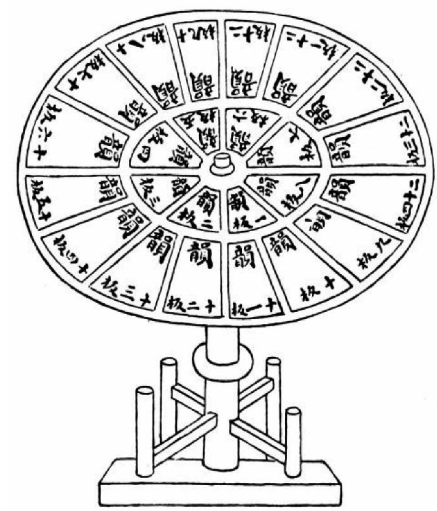


Рис. 6. Вращающийся наборный ящик для деревянного шрифта, используемый в Китае (из книги Ван Чжэня)

Бэгун (буддийское имя — Кенхан)

Проблемы ускоренного набора были успешно решены по соседству с Китаем — в Корее, когда король Седжон вместе с группой корейских ученых в 1443 г. ввел новое буквенно-слоговое письмо – хангыль, состоявший из 51 элемента, 24 из которых являлись буквами алфавита, а 27 — составными письменными знаками (диграфами и триграфами).

Однако еще в 1377 году в храме Хындок в Чхонджу (в Южной Корее) во времена правления династии Корё был напечатан корейский буддийский документ Джикджи Симче Йоджол (JikjiSimcheYojeol), написанный с использованием иероглифической письменности ханча. Слово «джикджи» означает следующее: «если взглянуть на душу человека, то можно увидеть, что это душа Будды». Джикджи написал и исполнил буддийский монах Бэгун (буддийское имя – Кенхан), служивший в храмах города Хэджу. Это главный труд Бэгуна, созданный для обучения молодёжи основам буддизма.

Работа Бэгуна, задуманная как руководство для изучающих буддизм, представляла собой сборник выдержек из текстов изречений буддийских монахов, наиболее почитаемых на протяжении нескольких поколений. Сохранился только единственный экземпляр второго тома, хранящийся в отделе восточных рукописей Национальной библиотеки Франции.



Рис.7 Джикджи (Чикчи), самая ранняя известная книга, напечатанная наборным металлическим шрифтом, 1377 год. / Фото из Национальной библиотекой Парижа

Когда-то книга Джикджи находилась в частных коллекциях, но затем была передана в дар Национальной библиотеке Франции, где и находится с тех пор. На сегодняшний день сохранилось только 38 листов второго тома металлического наборного печатного издания.

На последней странице «Джикджи» находятся выходные данные, в которых говорится, что книга была напечатана «на седьмой год правления У-вана (июль 1377 года) с использованием металлических шаблонов в храме Хындокса в городе Чхонджу». Теперь на этом месте стоит музей книгопечатания Кореи, где представлены все основные стадии процесса изготовления книги. Завершили работу над печатью книги ученики Бэгуна — Сок Чхан и Таль Джам за 78 лет до создания Иоганном Гутенбергом первой печатной книги в Европе. Это была первая в мире книга, напечатанная наборным металлическим шрифтом! [5]

Процесс создания наборного металлического шрифта несколько отличался от принятого позже в Европе. Сначала готовилась доска, обработанная очищенным воском, на которую прикреплялись в зеркальном отражении написанные кистью и вырезанные из бумаги иероглифы. Далее иероглифы вырезались из воска в натуральную величину, а оставшаяся поверхность восковой доски заполнялась огнеупорной глиной и обжигалась в печи. Растопленный воск вытекал, образуя глиняные формы, в которые заливался расплавленный металл,



Рис. 8 Литеры, отлитые по алфавиту короля Седжона, Корея, 14 век.

образуя готовые металлические иероглифы. Из этих иероглифов строчка за строчкой и составляли текст книги.

Факты и артефакты доказывают не только то, что в Юго-Восточной Азии были изобретены ксилография и наборный шрифт из глины, но и то, что Китай и Корея были первыми в мире, где стали использовать наборный шрифт из дерева и наборный шрифт из металла!

Иоганн Гуттенберг

Точная дата рождения Иоганна Гуттенберга (полное имя (нем.) Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg) не установлена — известно, что он родился в Майнце в Германии в конце 1390-х годов или, возможно, в начале XV века. Любые доказательства приоритета Гуттенберга являются чисто косвенными, но их достаточно, чтобы сделать его, безусловно, самым сильным и реальным претендентом на первенство в деле создания технологии использования металлического наборного шрифта. Именно ему принадлежит заслуга создания первого печатного произведения в Европе – 42-х строчной Библии, опубликованной в 1455 году.

Но ключевым изобретением Иоганна Гутенберга, позволившим перейти от единичного ручного копирования текстов к массовому тиражированию книг, стала практически разработанная технология изготовления наборных литер. Она предполагала поэтапный процесс создания наборных шрифтовых литер.

На первом этапе создавался пуансон — стальной брусок с рельефным (выпуклым) изображением буквы или знака в зеркальном отображении. При этом мастер-гравер вручную вырезал или чеканил из высокоуглеродистой стали зер-

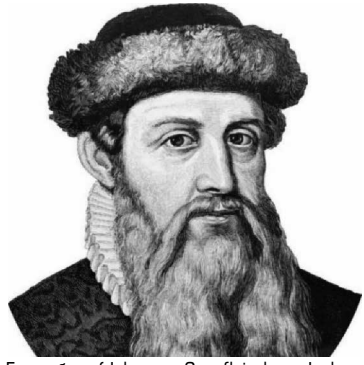


Рис. 9 Иоганн Гуттенберг (Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg) немецкий первопечатник

кальное изображение буквы на торце стального бруска. Для полного набора требовалось изготовить пуансоны для всех букв алфавита, цифр, знаков препинания и лигатур (знак, объединяющий две и более буквы).

На втором этапе штамповалась матрица — углублённая форма из меди или свинцового сплава, в которую заливался расплавленный металл для отливки литер. Штамповка осуществлялась с помощью пуансона, который молотком или прессом вдавливался в матрицу, оставляя на её поверхности углубленное негативное изображение буквы. С помощью одного пуансона создавалось множество идентичных матриц, что обеспечивало массовое производство литер одного знака, так как медные матрицы выдерживали сотни отливок, сохраняя точность формы.

На третьем этапе для последующей отливки литер Гуттенберг создал специальный сплав — гарт, состоявший из свинца (основа), олова (повышает пластичность) и сурьмы (увеличивает твёрдость и уменьшает усадку при остывании). Тем самым металлический гарт, разработанный Гуттенбергом, решил проблему многократного использования литер и заложил основы для выпуска больших тиражей.

На четвертом этапе осуществлялся собственно процесс отливки литер, повторявшийся для каждой литеры в следующей последовательности:

1. Подготовка формы: матрица закреплялась в словолитном инструменте (простой рамке с направляющими).
2. Плавка гарта: металл расплавлялся в тигле до жидкостного состояния.
3. Заливка: расплавленный гарт аккуратно вливался в матрицу.
4. Остывание: металл быстро затвердевал, принимая форму буквы.

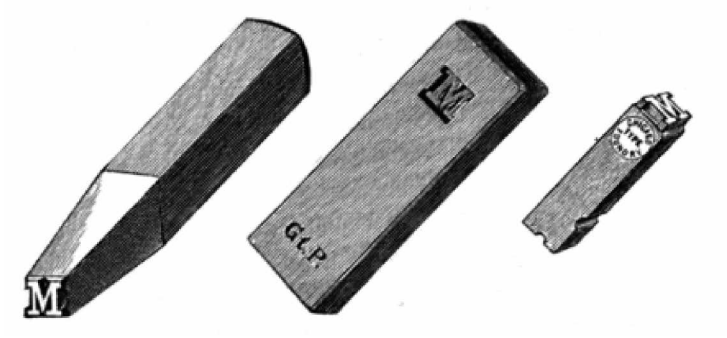


Рис.10 Пуансон, матрица, литера

5. Извлечение: готовую литеру вынимали из матрицы.
6. Доработка:

- удаление излишков металла по краям;
- шлифовка основания литеры для обеспечения ровной высоты;
- проверка качества оттиска — пробный отпечаток.

Таким образом, система Гуттенберга объединила точность гравировки, надёжность литья и эффективность набора, создав фундамент для современной полиграфии [1].

В XV веке в Западной Европе образование росло высокими темпами и активно распространялось в первую очередь за счет роста числа университетов. Умение читать и писать все чаще рассматривалось как важнейший фактор продвижения по службе, а не как достижение, предназначенное только для ученых.

Параллельно с образованием стала развиваться промышленность, в частности, резко увеличилось производство бумаги. Так что ожидание механизации процесса создания рукописей было настолько сильным, что его решение уже созревало в умах образованных людей.

Переехав из Страсбурга в Майнц и заручившись финансовой поддержкой ростовщика И. Фуста, Гуттенберг за короткий период напечатал латинскую грамматику Элия Доната (несколько листов её дошли до наших дней и хранятся в Национальной библиотеке в Париже и Российской государственной библиотеке), ряд папских индульгенций и, наконец, две Библии, 36-строчную и 42-строчную; последняя, известная под названием Библии Мазарини, напечатана в 1453—1455 годах [1].

В XV веке Библия становится регулярным объектом типографского производства, приобретая особую значимость в контексте формирования престижа немецких издателей.

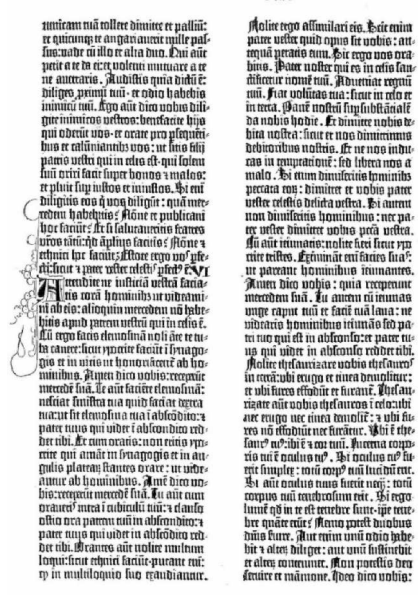


Рис. 11. 42-х строчная Библия Иоганна Гуттенберга, 1453-55 г.г.

Различные государства и религиозные группировки находились в состоянии конкуренции, и быстрый рост книгопечатания был частью гонки вооружений между ними. Эта конкуренция способствовала распространению книгопечатания, а также быстрому технологическому развитию. Поэтому работа граверов, пуансонистов, печатников проводилась тогда в условиях жесткой изоляции и тайны, дабы не лишиться возможного приоритета. Тем более, что Гуттенберг был по сути своей бизнесменом. Он получил финансирование на свой печатный станок с металлическим наборным шрифтом, чтобы в дальнейшем извлекать прибыль. А когда Гуттенберг обанкротился, его оборудование приобрел Питер Шоффер, который, по общему мнению, был более умелым печатником, чем Гуттенберг, и усовершенствовал многие его методы.

Разработанная Гуттенбергом технология печати металлическим наборным шрифтом привела к серьезным изменениям в мире.

Шрифт B42 первого печатного станка Гуттенберга, на котором в 1455 году была напечатана 42-строчная Библия, сегодня известен как Textura. Этот шрифт или его разновидности стали массово использоваться для выпуска книг, а изобретение наборной металлической печати привело к первой информационной революции в истории человечества.

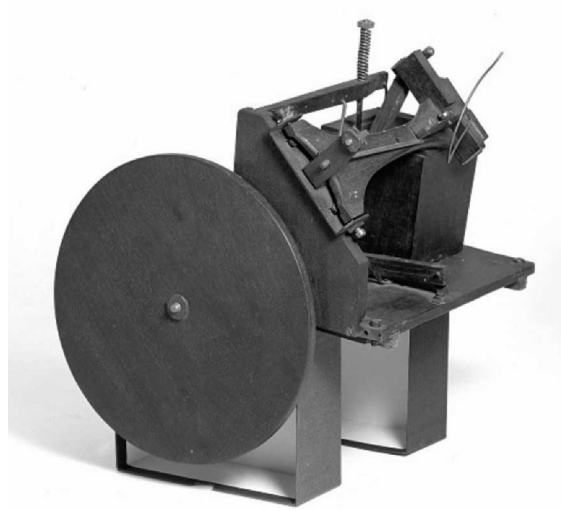


Рис.12 Шрифтолитейная машина Д. Брюса, 1838 г.

Более 450 лет историки, полиграфисты, художники не подвергали сомнению факт того, что ювелир с ходу изобрел печатный станок. Однако в 1900 году появилась сенсационная информация. Французский дипломат в Корее Коллен де Планси коллекционировал старые корейские книги. Одна из книг стала экспонатом Всемирной выставки в Париже в 1990 году. Это был исторический момент, когда книга Джикджи Симче Йоджол стала, наконец, открыта для всего мира. В 2001 году она была признана старейшей в мире книгой, напечатанной в 1377 году наборным металлическим шрифтом, и внесена в реестр ЮНЕСКО «Память мира».

Открытие Джикджи изменило всю историю книгопечатания: в течение сотен лет считалось, что печать металлическим шрифтом была изобретена на Западе, а затем распространилась по всему миру.

В октябре 2005 года ученые-полиграфисты Германии и Кореи предложили интересную, но своеобразную версию. Они считают, что технология металлической печати Кореи сначала повлияла на историю книгопечатания Востока, включая Китай и Иран, а затем, стала распространяться и дальше.

По северному маршруту Великого Шелкового пути она могла достичь Самарканда, столицы империи Тимура, а затем — на запад в Европу. Указывая на наборный металлический печатный станок в Иранском соборе, они считают, что по известной аналогии существовал и некий «шрифтовой» путь, который начинался в Корее и достигал Германии. Эл Гор, бывший вице-президент Соединен-

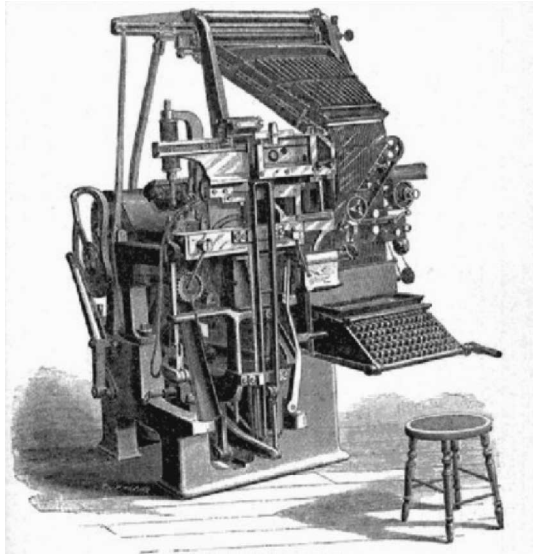


Рис. 13 Строкоотливная наборная машина Линотип О. Мергенталера

ных Штатов и лауреат Нобелевской премии мира, нашел интересную запись в Швейцарском музее бумаги, письма и полиграфии, где указано, что папская делегация, побывавшая в Корее, вернула технологию печати в Европу [6].

Таким образом, существует гипотеза, что могущество Кореи как глобального центра информационных технологий зародилось во времена династии Корё, которая смогла проложить печатную дорогу и распространиться на Запад. А это может означать, что революция печати в Европе, вполне вероятно, произошла не независимо, а под влиянием или вдохновением подобной технологии в Азии.

Заслуги же Иоганна Гуттенберга перед человечеством безусловны, и не зря повсеместно отдают должное его изобретательности и мастерству, его находчивости и предприимчивости! Но его влияние на книгопечатание было скорее проявлением социальных изменений, чем отдельной технологической инновацией. Печатные технологии не только стимулировали или ускоряли социальное развитие, но в то же время были и ответом на него.

За последнюю тысячу лет печатный станок с наборным шрифтом способствовал многим культурным изменениям. Теперь он вступил в эру новых информационных технологий, называемых мультимедиа.

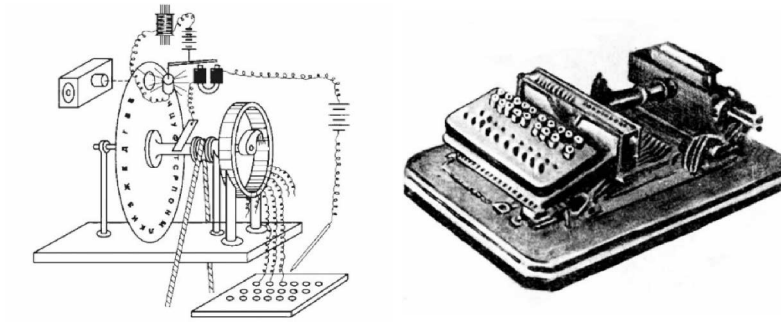


Рис.14 Схема фотонаборной машины и её действующая модель

Печать на бумаге наборными литерами XV – XX в.в.

Несмотря на существовавшие сомнения, создание Иоганном Гутенбергом в Майнце в середине пятнадцатого века технологии печати наборным металлическим шрифтом имело революционное значение — оно сделало тексты доступными для все большего процента населения и помогло вызвать европейский Ренессанс. Поэтому удивительно, как много еще неизвестно о Гутенберге и его изобретении, например, точный год его создания, как выглядела печатная машина, какие инструменты использовались для подготовки шрифта или какая финансовая структура поддерживала операцию печати.

Остается без ответа и другой вопрос: знал ли Гутенберг, что он был далеко не первым, кто печатал наборным металлическим шрифтом и что печать таким способом осуществлялась в Азии с начала тринадцатого века? «Вопрос, имело ли место прямое влияние Востока на изобретение печати наборным шрифтом в Германии около 1440 года», — говорит Ева Ханебутт-Бенц из Музея Гутенберга в Майнце, — пока не может быть решен в контексте научных исследований» [7].

Однако несомненно то, что печать наборным деревянным шрифтом задокументирована в Китае с одиннадцатого века; что печать наборным металлическим шрифтом была активным занятием в Корее с 1234 года; что другие технологии печати имели азиатское происхождение и впоследствии были переданы на Запад; что единая империя (Монгольские ханства) простиралась от Кореи до Европы на протяжении большей части тринадцатого и четырнадцатого веков, способствуя межкультурному обмену в большом регионе; что в этот период было много путешествий, контактов и обменов между Востоком и Западом; что письменные записи о таких контактах отражают лишь часть того, что произошло на самом деле; и что об азиатской печати в Европе было известно за несколько



Рис. 15 Кен Элдридж – руководитель проекта сканирования чеков

столетий до Гутенберга. Также известно, что между Западом и Востоком всегда существовала связь благодаря Великому шелковому пути.

По всем этим причинам вполне вероятно, что революция печати в Европе произошла не независимо, а под влиянием или вдохновением аналогичной печати в Азии. Гутенберга по праву хвалят за его находчивость, изобретательность и мастерство, но влияние книгопечатания было скорее проявлением социальных изменений, чем отдельной технологической инновации. Печатные технологии стимулировали или ускоряли социальное развитие, но в то же время были ответом на него. Более того, технология печати — это не просто одна машина, а сложная система взаимодействий — она включает в себя технологии изготовления бумаги, производства чернил, литья металлов, дистрибуции и так далее. Эти технологии различались на Востоке и Западе, отчасти из-за доступных материалов, поэтому печать наборными литерами также различалась [1].

В Европе спрос на продукты полиграфии стремительно рос: спрос на книги в середине пятнадцатого века был настолько велик, что один продавец книг мог нанимать 500 писцов. К концу века только в Венеции было 150 типографий, напечатавших почти 15 миллионов книг.

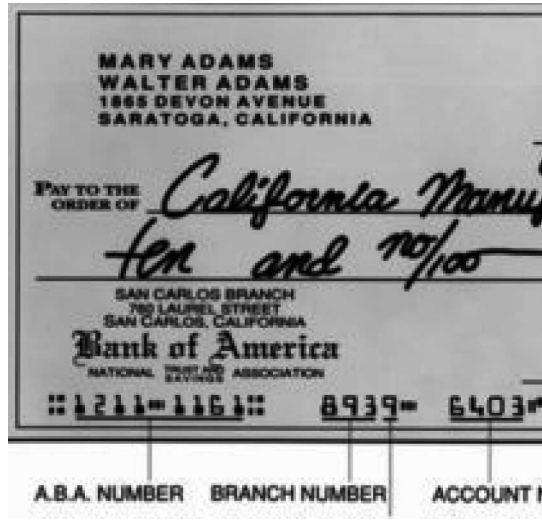


Рис.16 Банковский чек с ферромагнитным шрифтом MICR

Несмотря на существование различных фактов и версий создания шрифта, печатного пресса, бумажных и красящих материалов, одно несомненно — после выхода в свет 42-х строчной Библии Иоганна Гуттенберга полиграфические технологии стали стремительно развиваться!

Так в 1838 году американский изобретатель, Дэвид Брюс-младший (David Bruce, Jr.) (1802–1892) запатентовал (патент № 632 от 17 марта 1838 г.) первую шрифтолитейную машину с ручным приводом.

При отливке литер расплавленный металл с помощью силового насоса под давлением заливался в отливные формы, затем после затвердения металлического сплава (олово, свинец, сурьма) литеры выталкивались из формы и подвергались механической обработке. В завершении процесса отлитые буквы сортировались и упаковывались для последующего использования.

Внедрение этого изобретения в типографском производстве позволило существенно снизить себестоимость производства шрифтов и заложить основы для последующих изобретений (Франция — словолитная машина Фуше, Германия — машина Кюстерманна). Шрифтолитейная машина Дэвида Брюса стала одним из ключевых изобретений промышленной революции в сфере полиграфии. Она не только механизировала процесс отливки шрифтов, но и заложила техническую базу для дальнейшего развития типографского дела, сделав печать более доступной и массовой.

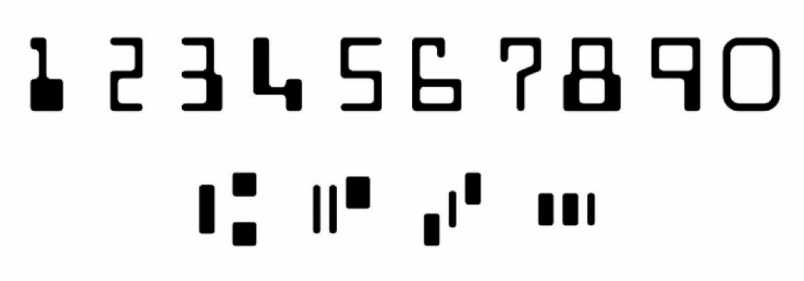


Рис. 17 Шрифт MICR E-13B из 14 символов. Цифры и служебные символы — транзит, on-us, сумма и тире.

В 1884 году американский изобретатель Отмар Мергенталер завершил работу над первой строкоотливной наборной машиной, получившей название Линотип (от лат. linea — линия, ряд и греч. «отпечаток»).

После получения патента совместно с Дж. Клефаном основал компанию по производству линотипов. И уже в 1886 году первые машины были установлены в сборочном цехе газеты New York Tribune.

Суть изобретения сводилась к тому, что машина была оснащена клавиатурой, на которой оператор набирал текст, формируя строки из отдельных буквенных матриц и пробельных элементов. Набранная последовательность буквенных матриц использовалась как форма для отливки целой строки текста из типографского сплава. После отливки текста матрицы и пробельные элементы автоматически возвращались в специальные хранилища для повторного использования.

Линотип кардинально изменил полиграфическую промышленность, заменив трудоёмкий ручной набор клавиатурным, увеличив производительность типографий, механизировав этапы подготовки печатной формы. Линотипы использовались в полиграфии вплоть до 80-х годов XX-го века, пока их не вытеснили технологии фотонабора и компьютерной верстки.

История фотонабора началась в 1894 году, когда русский изобретатель-самоучка Виктор Афанасьевич Гассиев (этнический осетин) создал «машину для набора строк», которая формировала строки из готовых букв и знаков, представив в 1895 году первую действующую модель фотонаборной машины.

К 1897 году создал несколько моделей фотонаборной машины; на 5-й модели набрал первый в мире текст фотографическим способом. На эту модель в 1900 году Департаментом торговли и мануфактур правительства России был выдан патент № 3596 за «фотографическое получение набора» с публикацией сообщения в «Своде привилегий, выданных в России».

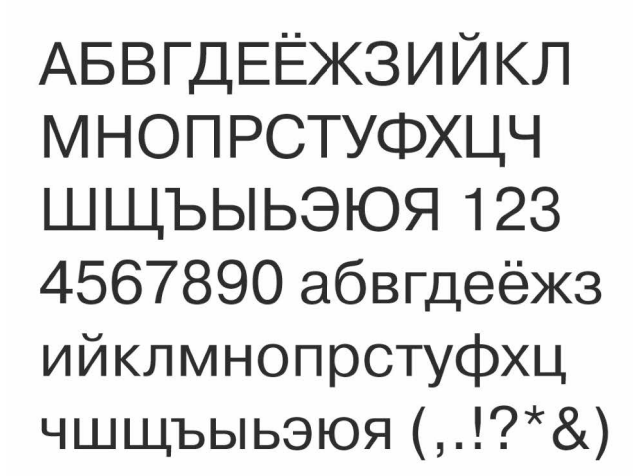


Рис. 18 Шрифт Pragmatica, художник В. Ефимов, при участии И. Слуцкера и М. Жукова

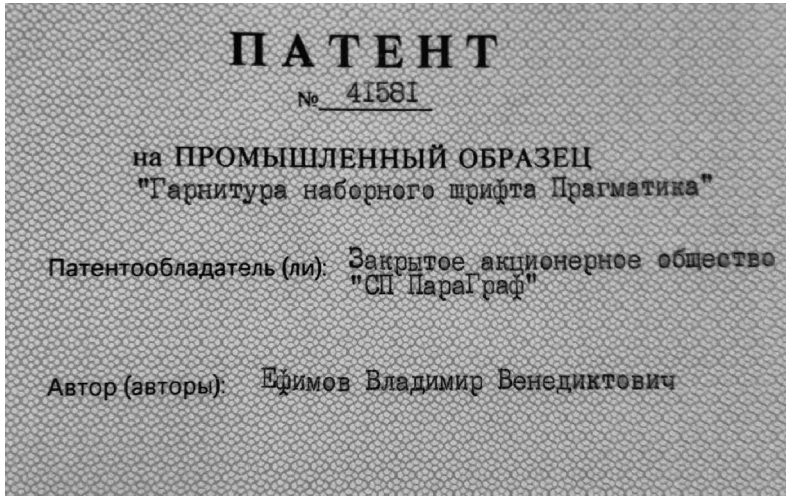
Несмотря на значимость открытия, фотонаборная машина Гассиева не нашла применения в производстве, так как у семьи не было средств для выплаты ежегодной пошлины за поддержание патента, да и по закону патентодержатель обязан был внедрить изобретение в течение пяти лет, но у семьи Гассиева не было собственной инфраструктуры для внедрения изобретения [8].

Кен Элдридж

Кен Элдридж, создатель первого шрифта (1959 г.), предназначенного для банковской ЭВМ, возглавлял группу, работавшую при Стэнфордском университете (США) над проектом сканирования чеков ERMA (Electronic Recording Machine, Accounting) — электронной регистрирующей машины для автоматизации бухгалтерского учёта. Ему был выдан патент на изобретение MICR (Magnetic Ink Character Recognition) — распознавания знаков, напечатанных ферромагнитной краской, ключевой технологией, используемой для сканирования чеков даже сегодня.

Клиенты получали чеки с номерами счетов, предварительно напечатанными магнитными чернилами, что позволяло распознавать напечатанные символы.

Оператор закладывал чек в машину — он попадал на вращающийся барабан. Считыватель MICR распознавал номер счёта (скорость — до 10 чеков в секунду, точность — 1 ошибка на 100 000 чеков). Данные записывались в память



ПАТЕНТ

№ 41581

на ПРОМЫШЛЕННЫЙ ОБРАЗЕЦ

"Гарнитура наборного шрифта Прагматика"

Патентообладатель (ли): Закрытое акционерное общество "СП ПараГраф"

Автор (авторы): Ефимов Владимир Венедиктович

Рис. 19 Первый цифровой шрифт Прагматика, разработанный в России

машины, чек автоматически сортировался и перемещался в нужную папку. Затем система формировала проводки и печатала отчёты.

На обратной стороне каждого чека содержалась информация о счете, которая была отпечатана с помощью оптического или магнитного штрих-кода. В ходе ERMA проекта Bank of America рассматривал возможность использования системы оптического считывания символов. Но оптические методы были слишком восприимчивы к перезаписи из-за отмены чеков или других случайных отметок, и люди не могли читать оптические штрих-коды. Лаборатория систем управления Стэнфордского университета столкнулась с этими проблемами при автоматической сортировке дорожных чеков для банка.

Чтобы избежать этих оптических проблем, Кен Элдридж, руководивший лабораторией, изобрел шрифт с магнитными чернилами, состоящий из цифровых и вспомогательных символов. Номер счета, который теперь отображается с помощью символов, напечатанных магнитными чернилами, которые читаемы как людьми, так и машинами, был перенесен на лицевую сторону чека. Распознавание символов магнитными чернилами (MICR) до сих пор используется для обработки чеков.

К середине 1950-х годов Стэнфордский исследовательский институт и компьютерная лаборатория General Electric разработали первую автоматизированную систему для обработки проверок с использованием MICR. Эта же команда разработала шрифт E-13B MICR. «E» означает, что шрифт является пятым из

рассматриваемых, а «B» означает, что это была вторая версия. «13» относится к сетке символов 0,013 дюйма [9].

Шрифт MICR E-13B состоял из 14 символов: 10 цифр и 4-х служебных (транзит, «on-us transaction» — символ платёжа или перевода, который происходит внутри банка, сумма и тире) (рис. 17).

Испытание шрифта MICR E-13B было представлено Американской ассоциации банкиров (ABA) в июле 1956 года, которая приняла его в 1958 году в качестве стандарта MICR для оборотных документов в Соединенных Штатах.

Первые чеки с использованием MICR были напечатаны к концу 1959 года. Хотя соответствие стандартам MICR было добровольным в Соединенных Штатах, к 1963 году оно было почти повсеместно принято в Соединенных Штатах. Шрифт 13B в качестве американского стандарта для печати MICR, а E-13B также был стандартизирован как ISO 1004:1995.

Технология MICR с некоторыми вариациями была принята во многих странах. Шрифт E-13B был принят в качестве стандарта в США, Канаде, Великобритании, Австралии и многих других странах. В ряде стран могут устанавливать и свои собственные стандарты, хотя считыватели MICR и большая часть другого оборудования были произведены в США.

Цифровая эпоха

В конце XX века в мире, быстро насыщавшемся компьютерной техникой, произошла цифровая революция, полностью изменившая целый ряд использовавшихся в промышленности технологий. И в первую очередь это касалось полиграфической отрасли. В России с конца 80-х годов и до начала XXI века практически все предприятия и организации, обеспечивающие визуальную коммуникационную среду: полиграфические комбинаты, типографии, издательства, рекламные агентства, дизайн-студии и пр., перешли на компьютерную верстку. Для этого в стране была начата разработка цифровых компьютерных шрифтов. И первым среди первых цифровых шрифтов, созданных в России, по праву считается Pragmatica. Работа над ней началась Владимиром Ефимовым в 1985 году, как заказ от 4-го издания Большой Советской Энциклопедии с техническим заданием “Шрифт типа Helvetica, но К и Ж как в шрифте Univers” [10].

Работа началась в НПО «Полиграфмаш» с прорисовки и последующей оцифровки символов. Помогал В. Ефимову художник шрифта И. Слуцкер, консультировал — М. Жуков. Первые четыре цифровых начертания Прагматики были выпущены уже в СП «Параграф» с оформлением соответствующего патента.

И дальше уже в составе отдела шрифтов, а затем и самостоятельного предприятия ООО «НПП «ПараТайп», эта работа была продолжена с расширением гарнитуры Pragmatica до 42 начертаний.

Цифровая эпоха шрифтов вступила в России в свои права!

Литература

1. *Немировский Е.Л. Изобретение Иоганна Гуттенберга. — М.: Наука, 2000. — 696 с.*
2. *Curzon Robert Visits to the monasteries in the Levant. — London: Artur Barker Ltd, 1955.*
3. *Флуг К. К. Из истории книгопечатания в Китае (X—XIII вв.) // Советское востоковедение. — Т. I. — 1940. — С. 78-94.*
4. *Цзянь, Цуен-Сюин. Наука и цивилизация в Китае: Том 5, Химия и химическая технология; Часть 1, Бумага и печать. Кембридж, Великобритания: Издательство Кембриджского университета, 1986.*
5. *Бэгун хвасанг чорок бульджо джикджи симче йоджол (т.II), второй том "Антологии учений дзэн великих буддийских священников"*
6. *Url: https://everything-everywhere.com/did-gutenburg-really-invent-the-printing-press/*
7. *Eva Hanebutt-Benz, Dagmar Glass und Geoffrey Roper (eds.), Middle Eastern languages and the print revolution: a cross-cultural encounter (Westhofen, 2002); Oriens Christianus 88 (2004)*
8. *Ю. Самарин «История фотонабора: от рассвета до заката. Часть 1» - «КомпьюАрт», №4, 2012 г.*
9. *SRI Research for Industries, News Bulletin VOL.7 №.9, october1955*
10. *Каталог «Цифровые шрифты» —М. ПараТайп, 2004 г., 508 стр.*

REFERENCES

1. *Nemirovskij E.L. Izobretenie Ioganna Guttenberga. - M.: Nauka, 2000. - 696 s.*
2. *Curzon Robert Visits to the monasteries in the Levant. - London: Artur Barker Ltd, 1955.*
3. *Flug K. K. Iz istorii knigopechataniya v Kitae (X-XIII vv.) // Sovetskoe vostokovedenie. - T. I. - 1940. - S. 78-94.*
4. *Czyan', Cuen-Syuin. Nauka i civilizaciya v Kitae: Tom 5, Himiya i himicheskaya tehnologiya; Chast' 1, Bumaga i pechat'. Kembridzh, Velikobritaniya: Izdatel'stvo Kembridzhskogo universiteta, 1986.*
5. *Behgun hvasang chorok bul'dzho dzhikdzhi simche jodzhol (t.II), vtoroj tom "Antologii uchenij dzehn velikih buddijskih svyashchennikov"*
6. *Url: https://everything-everywhere.com/did-gutenburg-really-invent-the-printing-press/*
7. *Eva Hanebutt-Benz, Dagmar Glass und Geoffrey Roper (eds.), Middle Eastern languages and the print revolution: a cross-cultural encounter (Westhofen, 2002); Oriens Christianus 88 (2004)*
8. *Yu. Samarin "Istoriya fotonabora: ot rassveta do zakata. Chast' 1" - "Komp'yuArt", №4, 2012 g. 9. SRI Research for Industries, News Bulletin VOL.7 №.9, october1955*
10. *Katalog "Cifrovye shrifty" -M. ParaTajp, 2004 g., 508 str.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Ван Чэньси

Направления исследования музыкальных способностей и их структуры в современном гуманитарном знании

Аннотация. Исследование различными сферами гуманитарной науки понятия музыкальные способности длится уже более полутора веков, однако до сих пор отсутствует единая, общепринятая теория, которая бы исчерпывающе описывала природу этого феномена и его структуру. Разнообразие взглядов и подходов порождает множество концепций по данному вопросу, что затрудняет выход музыкальных способностей на четкую «орбиту определения». Сопоставительный анализ основных трудов ученых (педагогов и психологов) по данной проблеме позволил определить и кратко сформулировать основные позиции в отношении понимания природы, структуры и специфики измерения музыкальных способностей.

Ключевые слова: музыкальные способности, интонационный слух, коммуникативные архетипы, музыкальность.

Дискуссия о природе музыкальных способностей в среде американских, английских, немецких, французских и других зарубежных ученых ведется в первой четверти XXI века не менее активно, чем в XX столетии. На сегодняшний день существует целый пласт исследований, трактующих их в основном как унаследованную генетически предрасположенность к музыке. В частности, один из пионеров изучения проблемы известный американский психолог К. Э. Сишор (1866 – 1949) определил их как «врожденные психофизические и умственные способности, отличающиеся от навыков, приобретенных в процессе обучения» [1, с. 129]. Музыкальные способности он соотнес с наличием у человека чувств высоты звуков их интенсивности, длительности, консонанса и ритма, а также возможностями индивидуальной памяти [2, с. 221]. Выявление этих качеств,

по мнению К. Э. Сишора, позволяет производить отбор талантливых музыкантов.

Другие ученые, напротив, утверждают, что музыкальные способности основаны на опыте. Например, Ш. Судзуки [3] убежден, что не существует такой вещи, как врожденные способности к музыке.

Исследование данного вопроса в российской науке опирается прежде всего на труды Бориса Михайловича Теплова [4]. Одной из самых его известных работ является монография «Психология музыкальных способностей», которая впервые увидела свет в 1947 году, а затем была переиздана в 1961 и 1985 годах. В своей монографии Б.В. Теплов проводит глубокое изучение отдельных психических свойств человека, акцентируя внимание на проблеме успешности освоения человеком музыки. Необходимо отметить, что в этой работе ученый был не согласен с мнением К.Э. Сишора о причинах, определяющих талант музыканта: «… система Сишора покоится в сущности на признании того, что основное значение для музыкального таланта имеют простейшие сенсорные способности, т. е. способности улавливать мелкие разницы в высоте, интенсивности и длительности звуков. Эта идея ошибочна. Различение высоты, интенсивности и длительности <…> вовсе не является основой музыкальности» [4, с. 65].

Теплов начал серию своих программных публикаций по вопросам музыкальных способностей со статьи «Способности и одаренность» [5], которая во-многом отражала результаты его докторской диссертации, защищенной в 1940 году. В ней (в самом начале) представлено его знаменитое определение способностей как «индивидуально-психологических особенностей, являющихся условиями успешности выполнения деятельности и не сводящиеся к тем знаниям, умениям и навыкам, которыми человек уже обладает» [6, с. 284]. По мнению Теплова, «способности» от «врождённых качеств» человека отличает то, что они выступают результатом культурной эволюции, осуществляемой посредством учебно-воспитательного процесса. При этом он нисколько не умоляет роль биологического, выступающего в роли некоего «материального субстрата» или определенных задатков к тому или иному виду деятельности. В частности, он пишет: «Мы не можем понимать способности… как врожденные возможности индивида, потому что способности мы определили как «индивидуально-психологические особенности человека», а эти последние по самому существу дела не могут быть врожденными. Врожденными могут быть лишь анатомо-физиологические особенности, т. е. задатки, которые лежат в основе развития способностей, сами же способности всегда являются результатом развития» [7, с. 55].

Б.М. Тепловым представлено разделение музыкальных способностей на элементарные (общие или базовые) и сложные (специальные). К элементарным относится, например, тонкий слух, возможность различать высоту и тембр

звуков, чувствование ритма. Эти базовые составляющие являются фундаментом для развития более сложных музыкальных способностей. Среди них особо выделяются чувство музыкальной формы и стиля, а также музыкальная обучаемость. Именно эти способности являются ключевыми для успешной профессиональной музыкальной деятельности, будь то исполнительское мастерство или композиторское творчество.

Согласно концепции Теплова, чувство формы позволяет воспринимать и воспроизводить музыкальное произведение как целостное и законченное художественное высказывание, учитывать его структуру, динамику и эмоциональную насыщенность, а стиля – ориентироваться в разнообразии музыкальных жанров и эпох, правильно интерпретировать и передавать особенности каждого из них. Музыкальная обучаемость же определяет скорость и эффективность усвоения новых музыкальных знаний и навыков.

Б.П. Теплов понимает «музыкальность» как некий интегральный показатель, одновременно объединяющий в себе как элементарные, так и сложные способности. Ее развитие, по мнению ученого, должно быть главной целью многих методик музыкального образования. Он поясняет, что это является сложным и многоуровневым процессом, требующим длительных и систематических занятий, но именно он способен привести к достижению значительных успехов даже при невысоких исходных способностях.

Теплов выделил три основные музыкальные способности, составляющие ядро музыкальности: ладовое чувство, способность к слуховому восприятию и чувство музыкального ритма. Особое внимание он акцентирует на способности человека к оперированию музыкальными слуховыми представлениями, что подчеркивает важность не только восприятия музыки, но и умения работать с музыкальными образами в сознании.

Труды ученого в настоящее время продолжают вдохновлять исследователей и практиков, среди исследователей проблемы музыкальных способностей сегодня называют Л. Л. Бочкарева [8]. Ученый в своей концепции опирается на научные взгляды Теплова, но в связи с тем, что Борис Михайлович, размышляя о специальных способностях, так и не дал им четкого определения (в отличие от общих) он уделяет особое внимание именно их месту и роли в формировании мастерства музыкального деятеля.

Вышедший в 1988 году труд К. В. Тарасовой также стоит на основе заключений Бориса Михайловича, но демонстрирует несколько иное понимание самой структуры музыкальных способностей. Они представлены двухкомпонентно в части «общих» и включают эмоциональную отзывчивость на музыку и познавательные музыкальные способности (сенсорные, интеллектуальные). Отдельно

автором выделяются «частные музыкальные способности» (абсолютный слух и различного рода исполнительские данные).

К числу авторов, продолжающих развивать концепцию Б.В. Теплова можно отнести, Г.М. Цыпина [9], В.Д. Остроменского [10], А.Л. Готсдинер [11], А.Г. Ковалева и В.Н. Мясищева [12] и др. Их взгляды, безусловно, имеют свою авторскую интерпретацию музыкальных способностей, но базируются они на теоретических выводах Б.М. Теплова. Имеет несколько иной подход к структуре музыкальных способностей исследователь Ю.А. Цагарелли [13]. Его типология отталкивается от способности восприятия человеком музыкальной информации, ее запоминания, сохранения, воспроизведения и творческой переработки, в результате чего, по его мнению, формируется музыкальное мышление, что и становится краеугольным в оценке музыкальных способностей как таковых.

На фоне этих исследований выделяются труды профессора Д.К. Кирнарской – преподавателя Московской академии музыки имени Гнесиных, внеся значительный теоретико-практический вклад в развитие проблемы понимания и развития музыкальных способностей. Кирнарская дискутирует с Б.М. Тепловым в вопросе того, что ядро музыкальности составляет способность эмоционально отзываться на музыку, и названное им ладовым чувством. Она поясняет свою позицию тем, что человек может и «не слышать», но иметь при этом качество музыкальной эмпатии. Она приводит в пример П. И. Чайковского, у которого не было абсолютного слуха вообще (как и у А. Н. Скрябина и В. Р. Вагнера), однако это не помешало оставить им глубочайший след с истории мировой музыки.

Д.К. Кирнарская раскрывает понятие музыкальные способности в связке с их наивысшими качествами проявления в искусстве – талантом и гениальностью. По ее мнению, пять качеств человека (способности, одарённость, талант, интеллект и творчество) в совокупности определяют его успех в жизни. Кирнарская отмечает, что экспериментальная психология накопила обширные данные, которые могут послужить прочной основой для формирования новой модели музыкального таланта. Одна из основных задач ее исследований в конце прошлого века заключалась в том, чтобы провести различие между способностями компетентных музыкантов-практиков и того исключительного меньшинства среди исполнителей, которое определяют как «выдающиеся таланты» или «гении». Другими словами, Кирнарская в своих работах стремится к тому, чтобы найти способ отличить одаренность от простого мастерства. Это особенно важно, учитывая ее точку зрения, что окружающая среда (особенно в том виде, в каком она представлена родителями и учителями) оказывает меньшее влияние на существование и проявление наивысшего уровня музыкальных достижений, чем предполагалось до этого традиционно.

Д.К. Кирнарская утверждает, что существует набор музыкальных способностей – музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память. Но профессор дополняет, что те музыканты, которые принципиально выделяются своим исключительным творчеством, обладают дополнительными, довольно редкими качествами. Одно из них — высокая мотивация (которую соавтор ее книги Э. Виннер метко описала как «жажду мастерства [14, с. 273])» второе – архитектоничекий слух и третье – выразительный или интонационный слух [15].

Выразительный или интонационный слух понимаются ею как способность улавливать глубинные эмоционально-идейные аспекты музыки. Помимо общеизвестных аффективных и эмоциональных характеристик, которые в последние годы интенсивно изучаются наукой (например, П. Н. Джуслин, Дж. А. Слобода [16]), Д.К. Кирнаская выдвигает идею, что эта способность включает в себя распознавание коммуникативных архетипов, имеющих четыре основные категории – приглашение, просьбу игру и медитацию. Этот анализ, имеющий юнгианские оттенки, опирается в значительной степени на российские научные работы (Е. Алексеева [17], В. Медушевского [18]). Кроме этого, данные четыре коммуникативных архетипа музыки можно обнаружить как в самых древних музыкальных формах, так и в присутствующих сегодня фактически во всех стилях музыки – от классики до фолка, джаза и рока. Их нельзя приравнивать к базовым эмоциям (все четыре типа могут быть, например, как радостными, так и грустными). Они также не соответствуют очевидным свойствам музыки, таким как громкость или высота звука. Д.К. Кирнарская заключает, что чувствительность к этим четырем архетипам может быть более важной способностью, чем умение определять музыкальные отрывки как радостные или грустные.

Разработанный ею диагностический тест для выявления детей и взрослых, склонных классифицировать музыку по их коммуникативным архетипам, а не формальным стилистическим сходствам, опирается на утверждения психологов о том, что исследования музыкальных способностей должны оценивать не аналитические способности, а другие качества, которые более точно предсказывают высокий творческий потенциал в музыке. Этого утверждения придерживался, например, М. Дэвис, предполагая, что тесты на выявление музыкальных способностей должны оценивать музыкальное мышление. Он утверждает, что именно острый слух к музыке может быть не более показательным для музыкальности, чем хорошее зрение для умения хорошо читать. Или об этом говорит позиция Б. М. Теплова, что музыкальные способности следует приравнивать не только к хорошей музыкальной памяти и умению различать аккорды и мелодии, а в первую очередь к эмоциональному отклику на музыку (что является основой музыкальности).

Д.К. Кирнарская под чувствительностью к ненотным аспектам музыки понимает то, что становится возможным благодаря наличию выразительного слуха к музыке. Человек с данной развитой способностью может не улавливать детали

музыкальной структуры, но способен слышать и откликаться на эмоциональное послание музыки. В результате проведенного первого тестирования среди взрослых, показавших высокие результаты по данному параметру, были высококлассные солисты и взрослые страстные любители музыки. Хуже справились с тестом обычные учителя музыки. Около 12% детей без специальной музыкальной подготовки, что крайне важно отметить, также показали высокие результаты. В заключении тестирования Кирнарской утверждается, что данные высокобалльные участники принадлежат ко всем социальным категориям общества, что навело авторов эксперимента на мысль о генетическом происхождении исследуемой способности.

Вторым качеством музыкально одаренных людей, по мнению профессора, является архитектонический слух. Четкого определения этому понятию автор не дает, но по сути из ее работ можно сделать вывод, что это способность воспринимать структурное и эстетическое единство музыкального произведения (или его исполнения) [19, с. 72]. Именно она, по мнению Кирнарской, наиболее ярко проявляется в композиторской деятельности и по сути определяет степень авторского таланта и даже гениальности в создании музыки.

Описание архитектонического слуха в трудах профессора имеет много общего с представлениями о гениальности Шенкера, в частности он утверждал: «Музыканты делятся на тех, кто творит, исходя из заднего плана, а значит, звукового пространства, создаваемого первичной линией, – гениев, и тех, кто движется только на переднем плане – не-гениев, кто должен сочинять одно за другим точно так же, как одно за другим слушают и читают. Между ними лежит непроходимая пропасть» [20, с. 87].

Применение понятия архитектонический слух к музицированию и слушанию рассматривается Д.К. Кирнарской достаточно подробно. Мастер-исполнитель (включая дирижера оркестра) в ее работе мыслится как человек, который в самом прямом смысле слова участвует в совместном создании произведения с композитором. Она напоминает, что лишь в XX веке разделение ролей между ними стало столь жестким. Ранее исполнители гораздо чаще были сами композиторами и импровизаторами, а потому лучше чувствовали организующие принципы, лежащие в основе последовательности нот в чужой композиции. Именно эта настроенность сужает выбор исполнителя до тех вариантов, которые соответствуют эстетическому характеру произведения, но при этом оставляют вне поля зрения альтернативы исполнения, где бы сохранялась неповторимость и свежесть звучания, отсутствие шаблонности.

Рассмотренные направления исследования музыкальных способностей и их структуры в гуманитарном знании показывает, что, несмотря на то, что за последние 75 лет накоплен значительный пласт западных и европейских работ по данному вопросу, проблема его изучения до сих пор существует и занимает важное место в современной науке. Кроме этого представленный материал позво-

ляет констатировать, что музыкальные способности и их функционирование в структуре личности всегда имеет многоуровневый комплексный характер, что необходимо учитывать в организации учебного процесса по музыке на любом уровне обучения – от дошкольного образования до консерваторского.

На основе изложенного можно выделить следующие позиции:

1. музыкальные способности определяются как задатками биологического характера, так и образованием (воспитанием и обучением);

2. в качестве основных музыкальных способностей в первую очередь необходимо выделять музыкальный слух, чувство музыкального ритма, музыкальную память, музыкальное мышление и музыкальное воображение;

3. специальные музыкальные способности фактически понимаются как углубление и расширение основных;

4. музыкальные способности не сводятся к наличию какого-то единого свойства: выделение отдельных из них, анализ их взаимосвязей могут помочь в понимании структуры музыкальности; последняя является ключевым критерием в оценке уровня музыкальных способностей;

5. важную роль несет в себе мотивационная составляющая – желание развивать музыкальные способности не зависимо от их стартового уровня;

6. музыкальная одаренность и талант отличаются от исполнительского мастерства на высоком уровне и представляют собой феномен, сущность которого предстает как некое «целое», неравное просто сумме составляющих его музыкальных способностей.

Литература

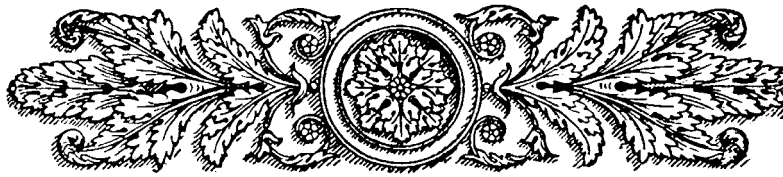
1. *Сишор К.Э. Измерение музыкального таланта //The Musical Quarterly. 1915. Том I. №1. С. 129-148.*
2. *Айкина Л. П. К вопросу о развитии музыкальных способностей школьников // МНКО. 2017. №3 (64). С.221-223.*
3. *Херманн Э. Шиничи Судзуки: человек и его философия. Майами: Summy-Birchard Inc, 1981. 253 с.*
4. *Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.: Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1985. 567 с.*
5. *Теплов Б.М. Способности и одаренность // Психология индивидуальных различий. 1961. С. 9-20.*
6. *Сабадош П.А. Понятия способностей и одаренности в концепции Б.М. Теплова // Материалы конференции, посвященной 115-летию со дня рождения Б.М. Теплова. 2011. С. 284-286.*
7. *К 100-летию ПИ РАО. Теплов Б.М. Способности и одаренность // Вестник практической психологии. 2012. №4(33). С.54-57.*
8. *Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Издательство «Институт психологии РАН», 1997. 352 с.*
9. *Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб: Аллетея, 2001. 318 с.*
10. *Остроменский В.Д. Формирование музыкального познания. Кишинев: Штиинца,1988. 154 с.*
11. *Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. Москва: Магистр, 1993. 90 с.*
12. *Ковалев А.Г. Психические особенности человека: Т. 2. Способности. Л.: Издательство ЛГУ, 1960. 304 с.*
13. *Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб: Композитор, 2008. 212 с.*

14. *Winner E. The rage to master: The decisive role of talent in the visual arts. // In K. A. Ericsson, ed. The Road to Excellence: The Acquisition of Expert Per- formance in the Arts and Sciences, Sports and Games. Mahwah, NJ: Law-rence Erlbaum, 1996. P. 271–302.*
15. *Кирнарская Д. К. Структурная модель музыкального таланта и её роль в диагностике детской одарённости // МНКО. 2018. №4 (71). С.133-135.*
16. *Juslin P. N., Timmers R.: Expression and transmission of emotions in music. Oxford University Press, New York; 2010. 213 p.*
17. *Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 238 с.*
18. *Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 265 с.*
19. *Кирнарская Д. К. Архитектонический слух в структуре одаренности композитора // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2012. № 1(1). С. 69-80*
20. *Власова Н.О. Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки: теория и история. 2012. №6. С. 86-102.*

REFERENCES

1. *Sishor K.E. The Musical Quarterly, 1915, Vol. I, No 1, pp. 129-148.*
2. *Ajkina L. P. MNKO, 2017, No 3 (64), pp.221-223.*
3. *Hermann E. Shinichi Sudzuki: chelovek i ego filosofiya, Majami: Summy-Birchard Inc, 1981, 253 p.*
4. *Teplov B. M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej, M.: Izdatel'stvo akademii pedagogicheskih nauk RSFSR, 1985, 567 p.*
5. *Teplov B.M. Sposobnosti i odarennost' // Psihologiya individual'nyh razlichij, 1961., pp. 9-20.*
6. *Sabadosh P.A. Ponyatiya sposobnostej i odarennosti v koncepcii B.M. Teplova // Materialy konferencii, posvyashchennoj 115-letiyu so dnya rozhdeniya B.M. Teplova, 2011, pp. 284-286.*
7. *K 100-letiyu PI RAO. Teplov B.M. Sposobnosti i odarennost' // Vestnik prakticheskoj psihologii, 2012, No 4(33), pp.54-57.*
8. *Bochkarev L.L. Psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti, M.: Izdatel'stvo «Institut psihologii RAN», 1997, 352 p.*
9. *Cypin G.M. Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: Teoriya i praktika, SPb: Alleteya, 2001, 318 p.*
10. *Ostromenskij V.D. Formirovanie muzykal'nogo poznaniya, Kishinev: Shtiinca, 1988, 154 p.*
11. *Gotsdiner A.L. Muzykal'naya psihologiya, Moskva: Magistr, 1993, 90 p.*
12. *Kovalev A.G. Psihicheskie osobennosti cheloveka: T. 2. Sposobnosti, L.: Izdatel'stvo LGU, 1960, 304 p.*
13. *Cagarelli YU.A. Psihologiya muzykal'no-ispolnitel'skoj deyatel'nosti, SPb: Kompozitor, 2008, 212 p.*
14. *Winner E. The rage to master: The decisive role of talent in the visual arts. // In K. A. Ericsson, ed. The Road to Excellence: The Acquisition of Expert Per- formance in the Arts and Sciences, Sports and Games. Mahwah, NJ: Law-rence Erlbaum, 1996, pp. 271–302.*
15. *Kirnarskaya D. K. MNKO, 2018, No 4 (71), pp.133-135.*
16. *Juslin P. N., Timmers R.: Expression and transmission of emotions in music. Oxford University Press, New York; 2010. 213 p.*
17. *Alekseev E.E. Rannefol'klornoe intonirovanie: zvukovysotnyj aspect, M.: Sovetskij kompozitor, 1986, 238 p.*
18. *Medushevskij V. V. Intonacionnaya forma muzyki, M.: Kompozitor, 1993, 265 p.*
19. *Kirnarskaya D. K. Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh, 2012, No 1(1), pp. 69-80*
20. *Vlasova N.O. Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya, 2012, No 6, pp. 86-102.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026



Ци Цзин

Основные этапы культурной адаптации китайских студентов в процессе музыкально-педагогического образования

Аннотация. Актуальность темы обусловлена расширением российско-китайского академического сотрудничества и необходимостью педагогического сопровождения студентов из КНР в российской музыкально-образовательной среде. В статье культурная адаптация рассматривается как поэтапный процесс, включающий освоение норм, ценностей и художественных смыслов российской исполнительской и педагогической традиции. На основе анализа научной литературы выделены пять этапов: диагностико-ориентационный, содержательно-вводный, интерпретационно-деятельностный, рефлексивно-интегративный, итогово-оценочный. Раскрыты задачи каждого этапа, специфика китайского образовательного контекста и роль педагога как культурного посредника. Показано, что эффективность адаптации определяется целостностью педагогического сопровождения, обеспечивающего переход от внешнего приспособления к осознанному профессионально-культурному становлению будущего педагога-музыканта.

Ключевые слова: культурная адаптация, китайские студенты, музыкально-педагогическое образование, этапы адаптации, тьюторское сопровождение, академическая музыкальная культура, межкультурная коммуникация.

Введение

Современное музыкально-педагогическое образование развивается в условиях академической мобильности, при которой китайские студенты осваивают не только профессиональное содержание, но и иную систему художественных ценностей и коммуникативных норм. Культурная адаптация в этом контексте приобретает сущностный характер: от её успешности зависят качество исполнительской подготовки и готовность к межкультурному взаимодействию [1]. Для студентов из КНР российская образовательная среда отличается стилем общения, ролью инициативы и интерпретационной самостоятельности, что требует специальной педагогической организации [3; 4]. В музыкальном образовании культурная адаптация дополнительно опосредована содержанием искусства: музыка несёт историческую память, эстетические идеалы и интонационные коды конкретной традиции. Поэтому китайский студент сталкивается не только с нотным текстом, но и с необходимостью понять культурные смыслы, стоящие за произведением. Цель статьи – раскрыть основные этапы культурной адаптации китайских студентов в процессе музыкально-педагогического образования и определить педагогические ориентиры для каждого из них.

Обсуждение результатов

Культурная адаптация китайских студентов в музыкально-педагогическом образовании определяется как многоуровневый процесс вхождения обучающегося в российскую образовательную, коммуникативную и художественно-музыкальную среду, в ходе которого он осваивает нормы академического поведения, профессиональную терминологию, способы взаимодействия с преподавателем и коллективом, а также культурные смыслы музыкальных произведений. В отличие от общей социокультурной адаптации, данный процесс осуществляется через содержание профессионального обучения: музыкально-теоретические дисциплины, исполнительскую подготовку, методику преподавания музыки, концертно-проектную деятельность и рефлексию собственного художественного опыта.

Первым этапом выступает диагностико-ориентационный этап. Его содержание связано с выявлением исходного уровня готовности китайского студента к обучению в российской музыкально-педагогической среде. На этом этапе важно определить особенности образовательного опыта, мотивацию, представления о российской музыкальной культуре, привычные модели взаимодействия с педагогом, степень самостоятельности, эмоциональное состояние и ожидания от обучения. Исследование Ван Сяо и Е.И. Петановой показывает, что личност-

ные адаптационные ресурсы китайских первокурсников имеют существенное значение для успешного вхождения в новую среду [4]. Следовательно, педагогическая диагностика должна быть направлена на понимание того, какие ресурсы и трудности определяют индивидуальную траекторию адаптации. И.В. Балицкая, рассматривая адаптацию участников международных обменов, обращает внимание на значимость новой образовательной среды как пространства, где обучающийся должен освоить непривычные способы поведения и взаимодействия [3].

Диагностико-ориентационный этап не должен сводиться к фиксации дефицитов. Его научная и практическая значимость заключается в выявлении исходной культурной позиции студента. Китайский обучающийся приходит в российский вуз уже с определенным музыкальным слуховым опытом, привычками работы над текстом, представлениями о роли педагога, опытом сценического поведения, отношением к ошибке и успеху. Учет этих особенностей позволяет избежать двух крайностей: с одной стороны, игнорирования культурной специфики студента, с другой – ее стереотипного упрощения. Педагогически продуктивным является подход, при котором китайский опыт рассматривается как ресурс дальнейшего диалога с российской музыкальной традицией.

Второй этап можно обозначить как содержательно-вводный. Его цель состоит в постепенном введении китайских студентов в культурно-исторический, художественно-образный и профессионально-педагогический контекст российской музыкальной культуры. На данном этапе студент начинает понимать, что музыкальное произведение в российской традиции рассматривается как носитель образов, исторических ассоциаций, национальных интонаций, этических и эстетических представлений.

Содержательно-вводный этап тесно связан с преодолением культурной дистанции. Китайский студент может быть хорошо знаком с европейской академической музыкальной системой, однако русская музыкальная традиция обладает специфическими чертами: особой ролью песенности, психологической глубины, драматизма, лирической интонации, связи музыкального образа с литературой, историей и духовным опытом культуры. Гуань Юэ, Н.Г. Куприна и Чжоу Фанчжу подчеркивают значение стилевого подхода при формировании у китайских студентов представлений о европейской музыкальной культуре [8].

В китайском контексте данный этап имеет еще одну важную функцию: он помогает студенту соотнести собственную культурную идентичность с новой художественной традицией. Го Х. в работе о тьюторском сопровождении студентов из КНР в процессе освоения академической музыкальной культуры показывает, что педагогическая поддержка должна помогать студенту ориентироваться в новой культуре без утраты собственной культурной опоры [7]. Поэтому эффектив-

ным является обращение к диалогу: какие образы природы, человека, памяти, движения, созерцания или драматического переживания существуют в китайской традиции и как они могут помочь понять русскую музыку, не подменяя ее национальную специфику.

Содержательно-вводный этап требует методической адаптации материала. Если студент недостаточно владеет профессиональной русской терминологией, то даже глубокое художественное содержание может остаться для него закрытым. С.В. Мезенцева указывает на проблемы учебно-методического обеспечения музыкально-теоретических дисциплин для иностранных студентов, подчеркивая значение терминологической и методической доступности [11]. На этом этапе особенно важен репертуарный выбор. Русская фортепианная музыка может выступать не только предметом исполнения, но и средством культурного вхождения. Произведения П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева, М.П. Мусоргского, А.Н. Скрябина и других композиторов позволяют раскрывать разные грани российской художественной картины мира: лирику, драматизм, сказочность, философскую сосредоточенность, народно-интонационную основу, эмоциональную открытость. Однако вводить этот материал следует постепенно, учитывая техническую готовность, языковую компетентность и эмоционально-смысловую доступность произведения для конкретного студента.

Третий этап – интерпретационно-деятельностный – является центральным в процессе культурной адаптации. На нем студент переходит от первичного знакомства с культурным контекстом к активному освоению музыкального материала в учебной, исполнительской и педагогической деятельности. Здесь культурная адаптация перестает быть только знанием о другой культуре и становится действием: студент анализирует произведение, ищет образ, осваивает выразительные средства, пробует разные исполнительские решения, обсуждает их с педагогом, участвует в ансамблевых, концертных и методических формах работы. Лю Мшкуэй, рассматривая педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов, фактически выводит проблему за пределы простой профессиональной подготовки: русская музыка становится средством формирования культурной компетентности будущего педагога-музыканта [9].

На интерпретационно-деятельностном этапе возрастает роль тьюторского и кураторского сопровождения. Го Хуэйчжэнь обосновывает тьюторское сопровождение студентов из КНР в процессе освоения академической музыкальной культуры как условие, обеспечивающее индивидуализацию обучения и поддержку вхождения в профессиональную среду [7]. В контексте этапов адаптации тьютор помогает студенту понять скрытые правила музыкально-педагогического пространства: как готовиться к занятию, как обсуждать исполнительскую

проблему, как воспринимать критику, как формулировать собственную интерпретационную позицию, как участвовать в концерте или методическом обсуждении. Вэй Син, анализируя адаптацию китайских студентов к межкультурному общению в российском вузе, показывает, что образовательный процесс становится пространством коммуникации только тогда, когда студент включен в содержательное взаимодействие [5].

Интерпретационно-деятельностный этап также раскрывает связь культурной и профессиональной адаптации. Будущий педагог-музыкант должен научиться объяснять музыку другим, переводить художественный смысл в педагогическое слово, находить методические способы работы с образом, стилем и техникой. Л.В. Матвеева, Ян Бо и Л.А. Беляева, рассматривая освоение методических дисциплин студентами из КНР, обращают внимание на трудности понимания российской методической традиции и профессионального педагогического языка [10].

Четвертый этап культурной адаптации целесообразно определить как рефлексивно-интегративный. Он связан с внутренним присвоением освоенного культурного и профессионального опыта. Если на предыдущем этапе студент активно действует в новой среде, то теперь главным становится осмысление этого опыта: что изменилось в его восприятии русской музыки, какие трудности были преодолены, какие способы общения стали понятными, как изменилась исполнительская позиция, каким образом российская музыкальная традиция соотносится с его собственной культурной идентичностью. И.В. Бабаян, Е.И. Пашинина и Чжан Фаншуо, анализируя культурную интеграцию китайских студентов-музыкантов, подчеркивают значение образовательной среды, в которой профессиональное развитие соединяется с культурным включением [2].

Пятый этап – итогово-оценочный – направлен на комплексное определение результатов культурной адаптации. Культурная адаптация имеет многокомпонентный характер, поэтому оцениваться должны когнитивные, ценностно-смысловые, коммуникативно-поведенческие и деятельностно-практические изменения. Студент может технически успешно исполнить произведение, но при этом сохранять низкую самостоятельность в интерпретации или испытывать трудности в профессиональном общении. И наоборот, рост адаптации может проявляться в способности задавать вопросы, объяснять художественное решение, участвовать в коллективном обсуждении, осознанно сопоставлять культурные контексты. М.А. Галагузова, А.В. Швецова и В. Чжан, рассматривая интеграцию китайских студентов в образовательное пространство российских университетов, показывают, что успешность включения определяется совокупностью образовательных, коммуникативных и средовых факторов [6]. Следовательно, итоговая оценка также должна быть комплексной.

Итогово-оценочный этап может включать разные формы: итоговое исполнение произведения с устным художественно-педагогическим комментарием; анализ собственного адаптационного маршрута; экспертную оценку преподавателя; самооценку и взаимооценку; обсуждение концертного или учебного результата; разработку фрагмента педагогического объяснения произведения для будущих учеников.

Заключение

Культурная адаптация китайских студентов в музыкально-педагогическом образовании представляет собой поэтапный процесс, в котором профессиональное обучение становится пространством межкультурного развития. Последовательность этапов позволяет проектировать адаптационно ориентированную образовательную траекторию, соединяющую уважение к китайскому опыту с освоением российской музыкально-педагогической традиции.

Литература

1. *Амбарова П.А., Зборовский Г.Е., Никольский В.С., Шаброва Н.В. Академическая и социокультурная адаптация студентов // Высшее образование в России. 2022. Т. 31. № 12. С. 9–30.*
2. *Бабаян И.В., Пашинина Е.И., Чжан Фаншуо. Особенности культурной интеграции китайских студентов музыкантов-исполнителей в российскую образовательную среду // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Социология. Политология. 2024. Т. 24. Вып. 2. С. 163–171.*
3. *Балицкая И.В. Культурная адаптация студентов – участников программ международных обменов в новой образовательной среде // Филологический журнал. 2019. № 23. С. 45–47.*
4. *Ван Сяо, Петанова Е.И. Личностные адаптационные ресурсы китайских студентов-первокурсников // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 16. Психология. Педагогика. 2016. Вып. 3. С. 75–85.*
5. *Вэй Син. Адаптация китайских студентов к межкультурному общению в образовательном процессе российского вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Воронеж, 2003. 19 с.*
6. *Галагузова М.А., Швецова А.В., Чжан В. Особенности интеграции китайских студентов в образовательное пространство российских университетов // Образование и наука. 2024. Т. 26. № 6. С. 138–166.*
7. *Го Х. О тьюторском сопровождении студентов из КНР в процессе освоения академической музыкальной культуры // Педагогический журнал. 2020. Т. 10. № 4-1. С. 121–129.*
8. *Гуань Юэ, Куприна Н.Г., Чжоу Фанчжу. Формирование у китайских студентов представлений о европейской музыкальной культуре на основе стилевого подхода // Профессиональное образование. 2021. № 3. С. 104–109.*
9. *Лю Мшкуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2017. 20 с.*
10. *Матвеева Л.В., Ян Бо, Беляева Л.А. Освоение методических дисциплин обучающимися профиля «Музыкальное образование» из Китайской Народной Республики // Педагогическое образование в России. 2020. № 6. С. 130–139.*
11. *Мезенцева С.В. Проблемы учебно-методического обеспечения музыкально-теоретических дисциплин для иностранных студентов в российском вузе // Педагогика искусства. 2017. № 4. С. 115–120.*

REFERENCES

1. *Ambarova P.A., Zborovskii G.E., Nikol'skii V.S., Shabrova N.V. Akademicheskaya i sotsiokul'turnaya adaptatsiya studentov [Academic and sociocultural adaptation of students]. Vysshee obrazovanie v Rossii, 2022, vol. 31, no. 12, pp. 9–30. (In Russian)*
2. *Babayan I.V., Pashinina E.I., Chzhan Fanshuo. Osobennosti kul'turnoi integratsii kitaiskikh studen tov muzykantov-ispolnitelei v rossiiskuyu obrazovatel'nuyu sredu [Features of cultural integration of Chinese music students into the Russian educational environment]. Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Sotsiologiya. Politologiya, 2024, vol. 24, iss. 2, pp. 163–171. (In Russian)*
3. *Balitskaya I.V. Kul'turnaya adaptatsiya studentov – uchastnikov programm mezhdunarodnykh obmenov v novoi obrazovatel'noi srede [Cultural adaptation of students participating in international exchange programs in a new educational environment]. Filologicheskii zhurnal, 2019, no. 23, pp. 45–47. (In Russian)*
4. *Van Syao, Petanova E.I. Lichnostnye adaptatsionnye resursy kitaiskikh studentov-pervokursnikov [Personal adaptation resources of Chinese first-year students]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 16. Psikhologiya. Pedagogika, 2016, iss. 3, pp. 75–85. (In Russian)*
5. *Vei Sin. Adaptatsiya kitaiskikh studentov k mezhkul'turnomu obshcheniyu v obrazovatel'nom protsesse rossiiskogo vuza. Avtoref. diss. kand. ped. Nauk [Adaptation of Chinese students to intercultural communication in the educational process of a Russian university. Cand. ped. sci. diss. abstr.]. Voronezh, 2003. 19 p. (In Russian)*
6. *Galaguzova M.A., Shvetsova A.V., Chzhan V. Osobennosti integratsii kitaiskikh studentov v obrazovatel'noe prostranstvo rossiiskikh universitetov [Features of integration of Chinese students into the educational space of Russian universities]. Obrazovanie i nauka, 2024, vol. 26, no. 6, pp. 138–166. (In Russian)*
7. *Go Kh. O t'yutorskom soprovozhdenii studentov iz KNR v protsesse osvoeniya akademicheskoi muzykal'noi kul'tury [On tutor support for Chinese students in the process of mastering academic music culture]. Pedagogicheskii zhurnal, 2020, vol. 10, no. 4-1, pp. 121–129. (In Russian)*
8. *Guan' Yue, Kuprina N.G., Chzhou Fanchzhu. Formirovanie u kitaiskikh studentov predstavlenii o evropeiskoi muzykal'noi kul'ture na osnove stilevogo podkhoda [Formation of Chinese students' ideas about European musical culture based on the style approach]. Professional'noe obrazovanie, 2021, no. 3, pp. 104–109. (In Russian)*
9. *Lyu Mshkuei. Pedagogicheskie usloviya osvoeniya studentami KNR tvorchestva russkikh kompozit orov v kontekste professional'noi muzykal'no-istoricheskoi podgotovki pedagoga- muzykanta. Avtoref. diss. kand. ped. nauk [Pedagogical conditions for Chinese students' mastering of Russian composers' works in the context of professional music-historical training of a music teacher. Cand. ped. sci. diss. abstr.]. Moscow, 2017. 20 p. (In Russian)*
10. *Matveeva L.V., Yan Bo, Belyaeva L.A. Osvoenie metodicheskikh distsiplin obuchayushchimisya profilya «Muzykal'noe obrazovanie» iz Kitaiskoi Narodnoi Respubliki [Mastering methodological disciplines by students of the Music Education profile from the People's Republic of China]. Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii, 2020, no. 6, pp. 130–139. (In Russian)*
11. *Mezentseva S.V. Problemy uchebno-metodicheskogo obespecheniya muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin dlya inostrannykh studentov v rossiiskom vuze [Problems of educational and methodological support of music-theoretical disciplines for foreign students in a Russian university]. Pedago gika iskusstva, 2017, no. 4, pp. 115–120. (In Russian)*

Дата поступления рукописи в редакцию: 28.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Б.С. Рачина

Методические особенности освоения знаков экстрамузыкальной и интрамузыкальной семантики

Аннотация. В статье рассматриваются знаки экстрамузыкальной и интрамузыкальной семантики, их содержание и значение в контексте понимания содержания музыкального искусства. Предлагается системный подход к освоению знаков интрамузыкальной семантики, раскрываются пути использования потенциала знаков экстрамузыкальной семантики в процессе познания эмоционального мира человека и его связей с окружающим миром.

Ключевые слова: знаки экстрамузыкальной и интрамузыкальной семантики, знаки Пирса: икон, индекс, символ, музыкально-дидактические игры и упражнения.

Одной из важнейших проблем музыковедения XX-XXI вв. является постижение смыслов и содержания музыкального искусства. По мнению В. Н. Холоповой, постижение смысла музыки представлено тремя направлениями: «музыкальная герменевтика — это толкование музыки, музыкальная семантика — значение тех или иных явлений музыки, музыкальное содержание — выразительно-смысловая сущность музыки» [6, с.20]. Содержательные аспекты музыкального искусства исследовали Б. В. Асафьев, Б. Л. Яворский, М. Ш. Бонфельд, Л. А. Мазель, В. В. Медушевский, Е. А. Ручьевская, В. Н. Холопова, М. Г. Арановский, Л. П. Казанцева, Л. Н. Шаймухаметова и др.

Осмысление этого феномена в контексте аксиологии представлено в труде Г. Г. Коломиец «Ценность музыки», которая выделяет 7 групп общечеловеческих ценностей, воплощенных в содержании музыкального академической музыки европейской композиторской традиции:

1. Бог, вера, божественное (мифология, фольклор, архаика, религиозная тематика различных христианских конфессий).

2. Человек, его личная жизнь (отражение понимания различных сторон становления человеческой личности, формирование характерных для каждой эпохи идеалов и отношений, раскрытие богатства внутреннего мира и колоссального спектра чувств в искусстве разных художественно-исторических стилей).

3. Истина, познание, мировоззренческая ценность (истина и познание в контексте космологической концепции мира, осмысление всеобщих законов мироздания в ходе исторического становления процессов формообразования).

4. Красота, прекрасное (отражение мировой гармонии в гармонии человеческой души и музыки, идея всепобеждающей силы искусства, воплощение всех граней чувства любви как высшей формы проявления прекрасного, многогранное претворение эстетической категории «прекрасное»).

5. Природа (пантеистическое восприятие природы, картины, изобразительные образы природы, образы природы как зеркало души человека).

6. Отечество, свободолюбие, справедливость, национальное самосознание (идеалы свободы, патриотизм, актуализация фольклора, темы отношений личности и общества, социальных и межгосударственных конфликтов).

7. Труд, деятельность, созидание [2, с.474-478].

В отечественном музыкознании сложились две научные школы, исследующие музыкальное содержание: московская и астраханская, которые, рассматривая вышеназванный феномен в разных контекстах, создают представление о всей сложности, глубине и всеобъемлющем характере рассматриваемой целостности. Астраханская школа, научным лидером которой является Л. П. Казанцева, рассматривает музыкальное содержание в контексте искусства и культуры. Высоко оценивая исследования ученого, В. Н. Холопова пишет: «Построенная ею логическая система музыкального содержания простирается от тона как нижнего предела до идеи как высшей смысловой единицы, с включением таких элементов системы, как интонация, музыкальный образ, тема, драматургия». [6, с.36]. По мнению Л. П. Казанцевой «Музыкальное содержание «это воплощенная в звучании духовная сторона музыки, порожденная композитором при помощи сложившихся в ней объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т. д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя» [6, с.12]. «Смысловой единицей» музыкального содержания является музыкальный образ, возникающий на основе музыкальных интонаций, который «воплощается в теме произведения». <…> «Выявленные нами смысловые компоненты выстраиваются в иерархию, на каждом уровне которой формируются смысловые единицы. Эти уровни представлены тоном, музыкальной интонацией, музы-

кальным образом, темой и идеей музыкального произведения» [1, с.19-20]. Структура музыкального содержания содержит авторское начало, рассматриваемое как общение двух личностей — слушателя и композитора; драматургию (тональную, тембровую, интонационную и образно-художественную), воспринимаемую как развертывание конкретной «событийности» и во взаимодействии с другими средствами выполняющую роль энергетической силы развития. Пространственно-временная природа музыкального произведения, по мнению В. В. Медушевского, находит выражение в двоякой направленности его содержания: горизонтальном (пространственно-временном) и вертикальном (иерархии смыслов)» [4, с.25-27]. При этом, важно помнить, что восприятие целостного содержания музыкального опуса всегда осуществляется на уровне синтезирования действий сознательных и бессознательных психических механизмов.

Московская школа, возглавляемая В. Н. Холоповой, исходит из системы музыковедческих наук и определяет музыкальное содержание значением элементов музыкальной семантики, т. е. понимания музыкального языка. С точки зрения исследователей музыкальное искусство «организуется по правилам языка» и как любой язык «функционирует благодаря только ему присущему внутреннему иерархическому распорядку единиц-элементов <…>, он предназначен <…> для общения между людьми, их взаимообмена материально-невесомыми смыслами» [3, с.12]. А. Ю. Кудряшов приходит к следующим выводам:

1. «музыка, имея в себе основание как иррациональное (не поддающееся вербализации), так и рациональное (…способное выражаться не только в абстрактном числе, но и в конкретике слова), в силу второго своего качества является языком;

2. подобно любому другому языку музыка функционирует как семиотическое (знаковое) образование, чьи элементы (знаки), невзирая на всю свою специфику, в целом аналогичны элементам иных знаковых систем и правилам их «поведения» [3, с.13].

Конкретизируя сущность знака в музыке как «дискретно воспринимаемый элемент исторически детерминированного музыкального языка, имеющий относительно устойчивую соотнесенность между своим означающим (физико-акустические характеристики) и означаемым (их ментально-рациональным отражением» [3, с. 37], А. Ю. Кудряшов предлагает следующее определение: «Музыкальное содержание – комплексная система взаимодействия музыкально-семантических родов, видов и типов знаков с их объективно сложившимися значениями, преломленными в индивидуальном сознании композиторов, субъективно-конкретными смыслами, порождающими новые смыслы в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии» [3, с. 38]. Соотношения

между означаемым и означающим, согласно теории Ч. Пирса, строятся по принципу фактического сходства (знак – икона), фактической смежности (знак – индекс) или по принципу условной смежности (знак – символ). Убедительную интерпретацию теории Ч. Пирса применительно к музыкальному искусству предложила В. Н. Холопова, которая выделила два рода знаков, отражающие концептуальные основы содержания европейской музыки Нового времени, знаки экстрамузыкальной и интрамузыкальной семантики.

Экстрамузыкальный род семантики связан с воплощением музыкально-экспрессивными средствами философских, эстетических и этических идей. Опираясь на теорию Ч. Пирса, исследователь разделяет знаки этого рода на три группы:

- знаки-иконы – моделируемые музыкой эмоции (радость, ярость, печаль…) в разные исторические эпохи имеющие названия: аффект, чувство, страсть, характер, настроение, переживание и т.п, которые воплощаются ладогармоническими. фактурными, темповыми, регистровыми и другими средствами;
- знаки-индексы – отражающие явления предметного мира, связанные со звуком (пение птиц, звук поезда, шум дождя и т. п.);
- знаки-символы выражающие идеи и понятия:
  - понятийно-музыкальные: риторические фигуры эпохи барокко, изображаемые жанры и стили в полистилистике и т. п.;
  - понятийно-словесные (названия, программные подзаголовки, авторские ремарки, жанры и стили) [5, с, 5].

Отправной точкой в процессе познания музыки на начальном этапе обучения становятся знаки экстрамузыкальной семантики, так как они опираются на жизненный опыт и эмоциональную сферу ребенка, имеющих доминирующее значение. В знаке-иконе в наибольшей степени находит выражение сущность музыки, в которой на всех этапах исторического развития отражается вся палитра человеческих чувств. Именно с непосредственного эмоционального отклика начинается сложный путь познания музыкального содержания в начальной школе, поэтому основной задачей педагога-музыканта является формирование эмоционально-ценностного отношения к музыке в процессе активного музицирования обучающихся в разных видах деятельности. Дети этого возраста легче воспринимают полярные эмоции, поэтому мы рекомендуем в целях оптимального осознания эмоциональной составляющей музыкального образа использовать метод контрастных сопоставлений, например: Р. Шуман «Первая утрата» — «Смелый наездник», П. И. Чайковский «Болезнь куклы» — «Новая кукла», Г. В. Свиридов «Скачущая девочка» — «Перед сном». В подобном сопоставлении детям легче понять характер музыкального образа, найти соответствующее вербальное выражение своих эмоциональных впечатлений, т. е. осознать со-

держание музыкального образа и некоторые выразительные средства. В процессе работы степень контрастности постепенно уменьшается. Педагог, понимая ограниченность словарного запаса обучающихся, может предложить выбрать необходимые эпитеты из предложенного списка (5-7). Эффективным пособием в этом плане является «Словарь признаков характера звучания» В. Г. Ражникова, который можно использовать и в основной школе. В работе с младшими школьниками хорошие результаты обеспечиваются применением метода цветового моделирования музыкального образа, основанного на исследованиях М. Люшера, М. Дерибере, А. А. Крылова, В. С. Мухиной, Н. В. Серова, А. А. Мелик-Пашаева и др. Возможно применение этого метода в разных вариантах: выбор цвета из предложенных; выбор цветовой композиции; создание цветовой линии развития.

Знак-индекс открывает путь в сферу изобразительности, которая в наиболее полном объеме отображает мир, окружающий человека. Конкретность мышления младших школьников определяет доступность произведений, в которых изобразительность определяет понимание музыкального содержания. Начинается работа с пьес, основанных на подражании пению птиц («Птичка» Э. Грига, «Жаворонок П. И. Чайковского, «Птичник» К. Сен-Санса, и т. д.), движению поезда (М. Л. Старокадомский «Поезд», С. С. Прокофьева «Отъезд» из сюиты «Зимний костер»), движению лошади (А. Т. Гречанинов «Моя лошадка», Р. Г. Бойко «На лошадке», Б. Дварионас «Деревянные лошадки»), движению животных (К. Сен-Санс «Слоны», Г. Г. Галынин «Медведь», темы утки и кошки в симфонической сказке С. Прокофьева «Петя и волк»). Следующий уровень обусловлен ассоциативным мышлением, например, водная стихия воплощается в волнообразном мелодическом и фактурном движении (Ф. Шуберт «Форель», Н. А. Римский-Корсаков «Океан-море синее», «Шехеразада», К. Сен-Санс «Аквариум» и т. д.).

Знак-символ на понятийно-словесном уровне имеет важнейшее значение в начальной школе, так как основную часть музыкально-дидактического материала составляют программные произведения. Хотя программность чаще всего выражена только в названии, это конкретизирует восприятие, определяет круг ассоциаций, стимулирует работу воображения, способствует процессу сопереживания. Многое в процессе осознания музыкального содержания определяет жанровый подход, опирающийся на освоение в активной музыкальной деятельности первичных жанров.

В основной школе в связи с проникновением в мир романтизма обучающиеся осознают феномен программности на более сложном уровне («Фантастическая симфония» Г. Берлиоза). К пониманию идей, которые раскрываются в музыке, подростки подходят в 7-8 классах на примере музыки Л. Бетховена, во-

площающих взаимодействия двух принципов, раскрытых в разговорных тетрадях композитора: «противление» и «мольба», что дает ключ к пониманию содержания увертюры «Эгмонт», сонаты для фортепиано № 8, с -moll (ор. 13) «Патетической» и многих других творений композитора. Метод дискуссии эффективен при решении подростками проблемы определения идеи и смысла «Болеро» М. Равеля. Известные нам комментарии композитора о содержании произведения носили весьма противоречивый характер, что породило множество различных толкований, которые не привели к консенсусу исследователей и в настоящее время, поэтому в результате дискуссии не может быть и однозначного вывода. Если направить мысли подростков на бытийные вопросы, то можно соотнести музыкальное развитие «Болеро» как постоянное возвращение идеи на новом уровне, что соответствует философской модели спирального развития.

Стимулировать процесс сопереживания может метод пластического постижения музыкального образа, основанный на выявлении свернутого в музыкальной интонации двигательно-пластического опыта человека. Метод реализуется в форме пластической импровизации или предложенного педагогом пластического этюда. Реализация этого метода начинается с подготовительной работы по освоению исходного положения, простых маршировки, пружинных движений ног, маховых движений рук и т. п. рассматривается как форма пластического интонирования, что определяет овладение культурой их исполнения и возможно лишь на основе систематизации работы в этом направлении.

Соотношение знаков икона, индекса и символа меняется в контексте художественно-исторического стиля. По мнению В. Н. Холоповой, «в эпоху барокко все три стороны представлены на оптимально высоком уровне: произошло становление целой системы сильных аффектов, изобразительность достигла «гиперреализма» (у И. С. Баха), символика выразилась в системе музыкально-риторических фигур, использовании хоралов (в других произведениях), сакральных чисел и т. д» [6, с. 27]. Венский классицизм на первый план выдвинул эмоциональный аспект (знак-икон), отодвинув на второй план знак-индекс и знак-символ. В эпоху романтизма эмоциональный аспект (знак-икон) достиг высшей точки, а роль изобразительности (знак-индекс) постоянно возрастала, символика была в тени. В музыке XX века лидирующее положение заняла символика, выражение эмоций приобрело гиперболизированный характер (экспрессионизм), изобразительность ушла на второй план.

Интрамузыкальный род семантики в наивысшей степени отражает специфику феномена музыки как вида искусства, состоящего из множества знаков, конкретизирующихся в произведении, рассматриваемого как речевое высказывание. Язык музыки обусловлен исторически сложившимися нормами стиля,

жанра, типами композиции, ладогармоническими, мелодико-тематическими закономерностями.

Мы рассматриваем содержание и инструменты общего музыкального образования как эволюционный процесс, развивающийся по спирали, что обусловливает необходимость системного подхода. Стержнем всей работы в контексте общего музыкального образования является освоение элементов музыкального языка, которое обусловлено накоплением слуховых ощущений, что определяет протяженность процесса во времени. Представляется, что только система специально организованных музыкально-дидактических игр и упражнений, рассчитанных на несколько лет обучения и организованная по принципу спиральной динамики, является оптимальным путем к пониманию содержания музыки на основе развития музыкальности обучающихся. На каждом следующем этапе обучения игры повторяются на все более сложном музыкальном материале, усложняется и содержание учебных задач.

Весь комплекс слуховых представлений, каждый из элементов музыкального языка вначале дифференцируется в слуховым ощущениях, затем осмысляется, далее закрепляется в ходе музыкально-дидактических игр, затем непременно прослеживается в ходе анализа прослушиваемых музыкальных произведений, в разучиваемых песнях, словом во всей той музыке, которая звучит на уроке. Именно элементы музыкального языка являются той художественно-педагогической идеей, которая определяет целостность и целенаправленность образовательного процесса. Музыкальный материал, предназначенный для овладения разными видами музыкальной деятельности обучающихся, требует тщательного отбора и направленности на реализацию идеи каждого урока.

Освоение знаков интрамузыкального рода семантики обусловливает необходимость овладения понятийным аппаратом музыкального искусства: интонация, жанр, стиль, выразительные средства музыки, элементы музыкального языка, нотная грамота — все то, что является содержанием понятия «музыкальная грамотность». Методы формирования любого понятия универсальны для любой области научного знания: накопление опыта, наблюдение, анализ полученных фактов, выделение существенных признаков и абстрагирование от всех несущественных. Понятия музыкального искусства рождаются на основе слуховых ощущений, слухового опыта, обусловлены уровнем развития музыкальности. Главнейшая особенность формирования понятий в музыке — абстрагирование от звучащей музыкальной ткани. Специфика овладения понятиями музыкального искусства определяется следующим алгоритмом: делаю – слушаю – ощущаю – слышу – формулирую термин – понимаю. Этот путь предполагает освоение определенного элемента музыкальной речи в элементарном

практическом музицировании, его выделение-слышание в звучащей музыке, формулирование термина-понятия, овладения им. Важнейшим условием овладения понятийным аппаратом музыки является эмоционально-ценностное отношение к музыке, переживание ее содержания как личностно значимого смысла, что дает возможность А. А. Мелик-Пашаеву выделять метод сопереживания в качестве основополагающего метода формирования музыкального восприятия. Суть метода сопереживания исследователь видит в приоритете эмоционально-чувственного опыта в ходе сознательной деятельности по освоению знаков, терминов и понятий.

Основные понятия в области звуковысотности (интонация, мелодия, регистр, лад, интервал, аккорд, тональность и т.д.) и в области метроритма (ритм, метр, темп, размер, такт и т. д.) осваиваются в ходе музыкально-дидактических игр, слуховых диктантов, в ритмизации стихотворений на протяжении нескольких лет, пока подавляющее число обучающихся не научится дифференцировать названные феномены в музыкальной ткани художественных текстов. Все игры строятся на художественном материале, обогащая музыкальный опыт детей. Назовем некоторые музыкально-дидактические игры: «Какой звук выше?», «Куда летит птичка?», «Определи регистр», «Солнышко-туча» (определение мажора и минора на слух), «Сколько звуков слышу я?», «Консонанс-диссонанс», «Интервал — аккорд», «Найди тонику», «Определи тембр», «Определи склад музыки» (полифонический или гомофонно-гармонический) и т. п. Понимание содержания понятийного аппарата музыкального искусства закрепляется во всех видах музыкальной деятельности, особенно в музыкально-пластической, музыкально-композиционной в певческой.

Интонационная природа музыки осваивается в процессе постепенного «выстраивания» лада из интонаций, образуемых ступенями мажорного и натурального минорного лада в рамках системы относительной сольмизации, прочем каждая интонация осваивается в разных вариантах на протяжении первых трех лет обучения в общеобразовательной школе:

V-III; III-V.

V-VI-III; III-VI-V;

VI-V-III-I; III- VI -V- I.

VIII-V-VI-V-III-I.

I-II-III-V-VI; VIII-VI-V-III-I.

I-II-III-IV-V-VI-VIII; VII-II-I; II-IV-III; V-VI-VII-I и т. п.

I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII – изучая весь спектр возможных интонационных комплексов.

Каждая интонация таким образом во всех возможных вариантах осваивается на материале нескольких попевок-упражнений, материалом которых являют-

ся народные песни и фрагменты художественных музыкальных текстов. Таким образом, лад выстраивается не традиционно: от освоения поступенного движения к овладению скачкообразным движением, а как бы «конструируется» на основе объединения и взаимодействия освоенных интонационных лексем. Параллельно обучающиеся овладевают правилами нотописания в рамках системы относительной сольмизации, что позволяет петь в удобной тональности, постепенно вникая в соотношения звучания ступени и нотного знака, фиксирующего звуковые соотношения на нотном стане. Начиная от двух линеек для записи интонации, образуемой V и III ступенями мажорного лада, к поэтапному переходу к пятилинейному нотному стану и неторопливому, соответственно темпу овладения интонационным материалом, введению новых ступеней, таким образом, постепенно расширяя интонационный словарь путем освоения новых лексем. Параллельно, в течение первого года обучения, обучающиеся осваивают запись ритмического рисунка в размере 2/4, начиная от сочетания четверти и двух восьмых, затем различные сочетания этих длительностей в простейших ритмослогах. На втором году обучения вводится размер 3/4 и соответствующие ритмослоги.

Основные методы работы: сольфеджирование и сольмизация, а также разные варианты игры «Эхо», слуховые диктанты, вокальная импровизация на основе усвоенных интонаций. Эту работу мы считаем основополагающей, так как именно умение дифференцировать звуковысотный рисунок, слышать интонационную речь является фундаментом постижения смыслов музыки. В основной школе подобный подход помогает выявлять некоторые музыкальные обороты (лексемы), типичные для определенного стиля. В качестве примера семиотического подхода приведем значение некоторых лексем, характерных для венских классиков, которые выявила Л. Шаймухаметова: «сигналы — роговые сигналы, фанфары; речь — восклицание, вопрос, плач, скороговорка; пластика — реверансы, поклоны, прыжки; музыкальные инструменты — знаки свирели, бурдона; бытовая музыка — ритмоформулы менуэта, гавота, сицилианы, сарабанды» [6, с. 27].

Можно констатировать, что процесс вхождения в смыслы и содержание звукового мира музыки обусловлен кропотливой работой по освоению элементов музыкального языка. Исходя из понимания изменений музыкального языка в исторической перспективе, необходимо вдумчивое отношение к выбору соответствующих каждой эпохе интонационных и метроритмических особенностей.

Таким образом, можно утверждать, что именно органичное сочетание системно организованной работы по изучению знаков интрамузыкальной и экстрамузыкальной семантики обусловливает понимание содержание музыкального образа. Естественно, что рассмотренные нами методы представляют лишь оп-

ределенные направления в работе педагога-музыканта. Путь, предлагаемый в этой статье, призван подготовить обучающихся к познанию академической музыки европейской композиторской традиции, которая, согласно исследованиям современных музыковедов, является универсальной базой для всех музыкальных пластов XX века. Однако, как представляется, музыка конца XX в. и начала XXI «говорит» со слушателем на новом языке, к восприятию которого также надо готовить. Решение этой проблемы требует специальных исследований и выходит за рамки этой статьи. В сущности, проблемы музыкальной семантики — главные проблемы всего музыковедения, и они неисчерпаемы, как неисчерпаемы смыслы музыкального искусства.

Литература

1. *Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие. — Астрахань: Государственное предприятие Астраханской области «Издательско-полиграфический комплекс "Волга"», 2009. — 335 с.*
2. *Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект. Изд. 3-е. — Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ». 2009. — 531 с.*
3. *Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX в. в. : Учебное пособие, 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : «Издательство ПЛАНЕКТА МУЗЫКИ» ; издательство «ЛАНЬ», 2010. – 232 с.*
4. *Медушевский В. В. К проблеме семантического ситаксиса (о художественной моделировании эмоций людей) // Советская музыка — 1973 —№8 –С. 25-29.*
5. *Рачина Б. С. Музыкальная грамотность, или в поисках ключей к смыслам музыкального искусства : учебно-методическое пособие / Б. С. Рачина. – Санкт-Петербург : «Лань» : «Планета музыки», 2021. – 488 с.*
6. *Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. //Журнал Общества теории музыки. № 3. 2014/1. – С. 20-41. URL/ http chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj /https://journal-tmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1_%285%29.pdf*

REFERENCES

1. *Kazantseva, L. P., Fundamentals of the Theory of Musical Content: A Textbook. Astrakhan: State Enterprise of the Astrakhan Region "Volga Publishing and Printing Complex", 200. – 335 p.*
2. *Kolomiets, G. G., The Value of Music: A Philosophical Aspect. 3rd ed. Moscow: Librokom Book House, 2009. – 531 p.*
3. *Kudryashov, A. Yu., Theory of Musical Content. Artistic Ideas of European Music of the 17th-20th Centuries: A Textbook, 2nd ed., reprinted. St. Petersburg: PLANECTA MUSIC Publishing House; LAN' Publishing House, 2010. – 232 p.*
4. *Medushevsky V. V. On the Problem of Semantic Syntax (On the Artistic Modeling of People's Emotions) // Sovetskaya Muzyka – 1973 – No. 8 – P. 25-29.*
5. *Rachina B. S. Musical Literacy, or in Search of Keys to the Meanings of Musical Art: a teaching aid / B. S. Rachina. – St. Petersburg: "Lan": "Planet of Music", 2021. – 488 p.*
6. *Kholopova V. N. Theories of Musical Content, Musical Hermeneutics, Musical Semantics: Similarities and Differences. // Journal of the Society of Music Theory. No. 3. 2014/1. – P. 20-41. URL/ http chrome-extension:// efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https:// journal-tmroo.ru/sites/journal- otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1_%285%29.pdf.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 02.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Н.В. Скороходова

Архитектоника певческого голоса: структурно-композиционные принципы организации звукового пространства в вокальном обучении

Аннотация. В статье рассматривается проблема преодоления мышечных зажимов в вокальном обучении и формирования у студента-вокалиста ощущения свободы и естественности звучания. Автор предлагает рассматривать певческий голос как архитектоническую систему, организованную по законам структурно-композиционного оформления звукового пространства. Выделяются три принципа, заимствованные из теории матричного тристроения В.В. Шульгиной: золотое сечение как принцип динамического равновесия, прямой угол как принцип векторной координации, симметрия и равновесие как принцип целостности звукообраза. Показано, что отклонение от абсолютной симметрии в пределах 0,118 является признаком живой системы и в вокальной педагогике выступает как «мера свободы», позволяющая ученику понять динамическую природу голоса. Статья адресована вокальным педагогам и исследователям в области музыкального образования.

Ключевые слова: архитектоника певческого голоса, золотое сечение, прямой угол, симметрия, структурно-композиционные принципы, вокальная педагогика, живая система, коррелят 0,118.

В современной вокальной педагогике одной из ключевых проблем остается преодоление мышечных зажимов и формирование у ученика ощущения свободы и естественности звучания. Часто эта проблема связана с иллюзией, что идеальный звук — это статичная, жестко зафиксированная модель, тогда как певческий голос — это всегда процесс, связанный с изменением структуры и функ-

ции во времени и пространстве. Вокальное исполнительство неразрывно связано с живой структурой певческого голоса, выстраивающейся путем объединения трех взаимосвязанных и равно важных элементов: певческого дыхания, голосовых складок и резонаторов певца. Однако зачастую в стремлении к чему-то абсолютному у молодых певцов возникают трудности с пространственно-акустической настройкой голоса. В попытке насильственно удержать конкретное ощущение (например «звук в маске» или грудное резонирование) они либо слишком заглубляют звук, либо, напротив, уплощают, тем самым лишая его тембровой насыщенности и полетности. Обычно это происходит от недостаточности слухового опыта и подражания другим певцам без понимания принципов организации звуковых элементов и логики построения звуковой композиции.

Голос как архитектоническая система представляет собой целостную, иерархически организованную структуру, в которой дыхание, голосовые связки[1], резонансная настройка и певческая артикуляция находятся в отношениях взаимного равновесия и смыслового единства. В отличие от механического сигнала, певческий звук существует в режиме непрерывного становления: он разворачивается во времени, модулируется дыханием, изменяется в пространстве и взаимодействует с акустической средой и смысловой структурой исполняемого произведения. В данном случае архитектоника певческого голоса выступает как принцип его композиционной организации, при котором каждый элемент занимает свое место и выполняет определенную функцию, подчиняясь единому замыслу в общей звуковой картине. Подобно тому как архитектурная форма определяется не только внешними очертаниями, но и внутренней логикой конструкции, певческий голос обретает полноту и выразительность через осознанное выстраивание пространственных, временных и акустико-тембровых координат. В этом смысле вокально-исполнительская деятельность предстает как процесс оформления акустического пространства, в котором голос выступает не просто акустическим феноменом, а организованной звуковой материей, подчиненной законам гармонии, меры и равновесия.

Понимание голоса как целостного, динамически организованного явления дает основание рассматривать его как живую, саморегулирующуюся систему — идею, обоснованную в зарубежной вокальной педагогике Корнелиусом Ридом (Cornelius L. Reid) [1]. Рид исходил из того, что мышцы, управляющие голосовы-

1 *В специальной литературе термины «голосовые связки» и «голосовые складки» часто используются как синонимы, хотя большинство современных исследователей считают термин «складки» более точным анатомически. В нашей работе оба термина применяются в зависимости от терминологии цитируемого источника.*

ми складками, и сами складки являются непроизвольными, а потому голос не может быть инструментом прямого манипулирования. Наиболее эффективный способ тренировки голосового механизма, по его убеждению, — это не внедрение систем прямого контроля, а опосредованное, непрямое управление (indirect control), при котором голосовой аппарат саморегулируется в ответ на изменение акустических условий — высоты, интенсивности, гласной. В этом смысле педагогическая стратегия Рида строится на своего рода «экологическом принципе»: голосовой механизм регулируется и контролируется изменениями условий среды, в которые он помещен. В отечественной традиции сходные идеи получили развитие в работах А.М. Кравченко, предложившего оригинальную методику, основанную на концепции саморазвития живых систем. В своей работе автор рассматривает голосовой аппарат не как статичный инструмент, а как живую, самоорганизующуюся систему, способную к самооптимизации и самовосстановлению при создании определенных условий. В отличие от традиционных подходов, где адаптация понимается как приспособление к внешним требованиям, Кравченко трактует её как «следствие саморазвития живых систем» [2].

В наших предыдущих исследованиях эти идеи получили развитие в двух взаимодополняющих направлениях [3; 4]. В одном из них голос рассматривается в аспекте его генезиса — как рекурсивная система, способная воспроизводить алгоритмически организованные звуко-копии матричного «первозвука», где качество звучания определяется гармоничностью этой первой звукоединицы [3]. В другом направлении голос осмысляется в его внешней, пространственной проекции — как процесс структурно-композиционного оформления акустического пространства, где певец выступает организатором звукового поля, подчиняющегося законам гармонии и пропорции [4]. Оба подхода взаимодополняют друг друга, позволяя рассматривать голос как целостную систему, в которой дыхание, звук, его резонансное развитие, артикуляция и смысл находятся в непрерывном взаимодействии. Эти концепции, при всем их различии в терминологии и культурных контекстах, сходятся в главном: голос — это не объект прямого воздействия, а система, которой можно помочь раскрыть свой потенциал, создавая условия для её естественной саморегуляции и саморазвития. В качестве таких организующих условий в нашем исследовании рассматриваются принципы структурно-композиционного оформления звукового пространства. Их теоретическое обоснование отражено в работах В.В. Шульгиной, выделившей три фундаментальных принципа, в процессе построения структурных композиций, образующих канон матричного тристроения. Это так называемые принципы золотого сечения, прямого угла, симметрии и равновесия [5]. Исходя из понимания пения как процесса структурно-композиционного оформления

звукового пространства, принципы, выделенные В.В. Шульгиной, обретают конкретное прикладное значение в вокальной педагогике.

Являясь универсальным законом живых систем, включая голос человека, принцип золотого сечения представляет собой деление целого на две неравные части (0,618 : 0,382), где отношение целого к большей части тождественно отношению большей к меньшей. Данное соотношение может быть выражено формулой a : b = b : c или c : b = b : a (при c = 1, a = 0,382, b = 0,618).

Интерес к золотому сечению в музыке имеет давнюю традицию. Так немецкий философ Адольф Цейзинг (1810–1876) рассматривал золотое сечение как универсальный эстетический принцип, охватывающий пропорции и красоту во всем — от растений и животных до музыкальных интервалов, архитектуры и скульптуры [6, с. 10]. В XX веке венгерский музыковед Эрне Лендваи обнаружил, что золотое сечение и числа Фибоначчи выступают как доминирующий формальный принцип в произведениях Белы Бартока [7, с. 4]. Еще раньше, в XIX веке, Эмиль Науман высказал предположение, что сонатные формы Людвига ван Бетховена отражают золотое сечение [8, с. 12]. Арнольд Шенберг, хотя и не считал золотое сечение единственной универсальной теорией эстетического восприятия, признавал его организующим принципом наряду с другими концепциями [9, с. 33].

О том, что отклонение от абсолютной симметрии есть признак живой системы, было известно человечеству с древнейших времен. Свидетельством тому являются различные археологические находки, в том числе ансамбль деревянных панелей в гробнице древнеегипетского зодчего Хеси-Ра (Саккара, XXVII в. до н. э.), представляющий собой зашифрованный код красоты и гармонии. Пропорции составляющих малого жезла в руках зодчего рассчитаны так, что позволяют без каких-либо вычислений обозначать интервалы шкалы золотого сечения. Наконечник жезла в соотношении к черенку составляет пропорцию 0,118 : 0,382 и является своего рода коррелятом пропорционирования в ключе золотого сечения [10, с. 26].

Переход от статичной симметрии (0,5 : 0,5) к динамической иррациональной симметрии (0,618 : 0,382) через величину 0,118 (0,618= 0,5 + 0,118) представляет собой универсальный коррелят, в рамках которого в пении возможны звуковые, темпоритмические, тембровые, дыхательные и другие отклонения, не нарушающие общую гармонию звукового восприятия, но свойственные живому исполнению. В вокальной практике — это своеобразная мера свободы, внутри которой погрешности не становятся ошибками, но приобретают живую художественную ценность (рис. 1).

Согласно акустическим исследованиям [11; 12], колебательное отклонение певческого голоса от основного тона в пределах 5–20 центов является нор-

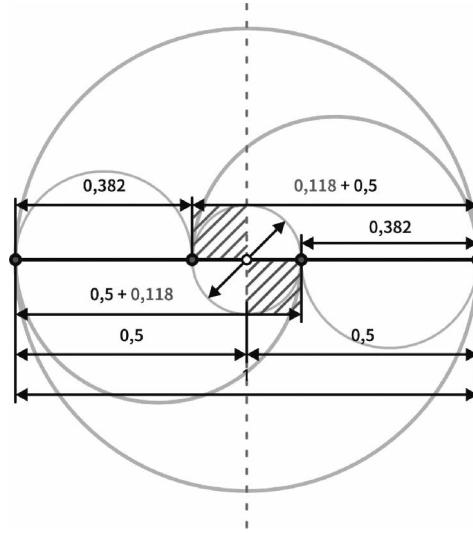


Рис. 1. Пропорции золотого сечения. Наглядно показано расхождение между абсолютным идеалом (0,5 : 0,5) и живым, органичным звучанием, воплощающим золотую пропорцию (0,618 : 0,382). Штрихом выделены границы коррелята 0,118.

мой, определяющей его «жизненность» и эмоциональную выразительность. Это отклонение не случайно — оно отражает фундаментальный принцип организации живых систем. Если идеальная математическая точность (0 центов) символизирует статичную, безжизненную структуру, то именно динамическое колебание в указанном диапазоне придает голосу живость, естественность и индивидуальность, составляя основу его архитектоники.

В вокальной деятельности принцип золотого сечения проявляет себя не только в физико-акустических свойствах звука. В процессе живого исполнения вокальное дыхание подчиняется не метроному, а смыслу, обретая антропоритмический характер. Это выражается в том, что певец интуитивно пропевает слова, состоящие из «тон-слогов» (в пении обладающих конкретной высотой и длительностью), делит фразы, расставляет паузы и берет дыхание по принципу золотого сечения, разделяя метрический отрезок не на 0,5 : 0,5, а условно на 0,6 : 0,4 (исходя из принципа «чуть больше — чуть меньше»), коррелируя в близких значениях к золотой пропорции — 0.618 : 0.382. Поскольку золотое сечение представляет собой иррациональную величину и не может быть рассчи-

тано в процессе непосредственного звукоизвлечения, главным регулирующим условием становится высокий уровень слуховой чуткости[2] и сенсорной культуры[3] — взаимообусловленных категорий, обеспечивающих объективность оценки вокальных процессов и достоверность обратной информации. Слуховая чуткость контролирует техническую составляющую, сенсорная культура — эстетическую. Взаимодействие этих двух компонентов образует замкнутый цикл: создание идеальной модели звукообраза реальный звук слуховой контроль рефлексия корректировка звука.

С точки зрения современной акустики, певческий голос имеет волновую природу и представляет собой серию повторяющихся воздушно-смыкательных циклов — импульсных микровзрывов, создающих звуковые колебания (чередующиеся зоны сжатия и разрежения воздуха) в окружающем пространстве. Данные колебания возникают в процессе активного взаимодействия дыхательного потока и эластичных голосовых связок певца, работающих в режиме чередования двух фаз: смыкания (натяжение) и размыкания (расслабление), благодаря чему голос оказывается в условиях циклической рекурсии, определяющей продолжительность звуковой волны [3, с. 14]. Полноценное тембровое звучание формируется в условиях многоуровневой резонансной обработки в надсвязочном пространстве, посредством изменения формы первичного звукового сигнала с помощью артикуляционного аппарата и резонаторов [11; 12]. Как справедливо отмечает В.П. Морозов, вокальный слух, основанный на полисенсорной природе восприятия, позволяет не только слышать голос, но и через интеграцию слуховых, зрительных и вибрационных ощущений воссоздавать в сознании подлинный облик звучащего голоса [12]. Эти положения создают методологическую основу для понимания пространственной организации голоса.

Если золотое сечение задает динамическую меру и живую пропорциональность голоса, то принцип «прямого угла» обеспечивает его структурную устойчивость через организацию пространственных векторов. Прямой угол, получаемый при перпендикулярном совмещении сторон, отражающих две взаимозави-

---

2 Под «слуховой чуткостью» понимается уровень мышечно-слухового восприятия, обеспечивающий контроль над правильным звукообразованием (Скороходова Н. В., 2017).

3 Термин «сенсорная культура» введён В. П. Сраджевым в 2011 и обозначает совокупность сенсорных эталонов, лежащих в основе профессионального музыкального восприятия и исполнительского контроля, с которыми сравниваются поступающие афферентные сигналы, и в соответствии с которыми воспроизводится певческий тон. От себя добавим, что сенсорная культура неразрывно связана с развитостью музыкального вкуса — как чувства меры, гармонии и красоты.

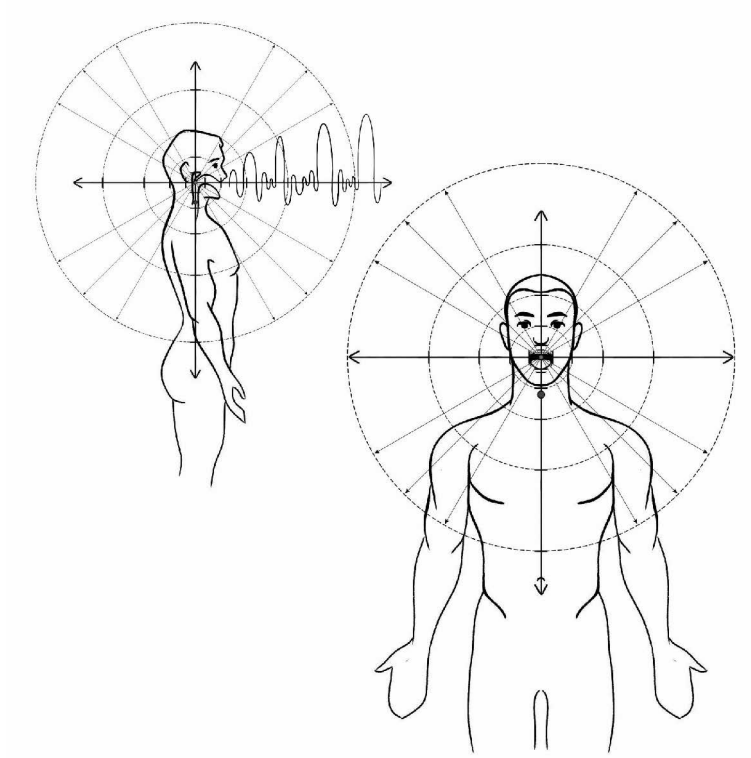


Рис. 2. Схематическое изображение принципа «прямого угла» как наглядного ориентира для поиска опорных ощущений в пении.

симые величины — горизонталь и вертикаль в трехмерной системе координат, — является уравновешивающим, стабилизирующим звеном, позволяющим скорректировать любой динамический процесс.

В пении вертикаль отражает высоту интонации, горизонталь — звуковой поток, несущий слово. Певческий процесс представляет собой комплементарное слияние двух пространственных языков, двух антиподов, взаимодополняющих друг друга: слова (рациональная величина) и интонации (иррациональная). Посредством слова (лингвистического кода) говорит разум, посредством интонации — душа, когда же слово и интонация синергичны, эффект восприятия информации усиливается многократно.

Исходя из того, что темпо-ритмическое (поточное) развитие голоса выстраивается преимущественно в горизонтальной плоскости, а импульсные мик-

ровзрывы, определяющие высоту и динамику певческого звука, осваивают вертикальное пространство, у неопытных певцов возникает внутрисистемный конфликт между этими двумя векторами. Данное противоречие нередко приводит к срывам голоса и зажимам гортани, поскольку гортань рефлекторно тянется вверх вслед за интонацией. Для предотвращения этого необходимо, чтобы вектор певческого потока (вперед–назад) был условно уравновешен с вектором интонации (вверх–вниз). Иными словами, с изменением высоты интонации смещается и воображаемый адресат звука: чем выше интонация, тем дальше объект, и наоборот. При этом равновесие должно обеспечиваться по всем пространственным плоскостям. Так, если звук направлен вперед, равновесие поддерживается отдачей назад и боковой опорой с обеих сторон; чем выше звук, тем глубже и шире должны быть противовесные ощущения. В этом смысле принцип «прямого угла» работает согласно закону равновесия в физике: всякое действие рождает противодействие[4] [13]. Подобно тому как при выстреле ружье получает импульс назад, в пении каждое устремление вперед и вверх требует осознанного заполнения «отрицательного пространства» — глубины, ширины и опоры, которые становятся невидимым, но ощутимым противовесом звуку. Именно об этом, по сути, говорила Елена Образцова, советуя ученикам: «Чем выше тесситура, тем шире по зубам включаем резонаторы» [цит. по 12, с. 451].

На техническом этапе принцип «прямого угла» материализуется в системе координат, где каждый вектор — это конкретная резонаторная задача: вертикаль (высоко–глубоко) отвечает за резонансность и опору, горизонталь (широко–близко) — за объем и дикционную ясность, диагонали (высоко–далеко–широко или глубоко–близко–собранно и т.п.) — за тембральную окраску. Важно подчеркнуть, что любое смещение резонансных траекторий голоса — изменение направления звукового потока в пространстве (вверх, вперед, вглубь и т.д.) — неизбежно требует уравновешивающего отклика всего организма. Этот отклик проявляется в тонкой перестройке мышечного тонуса корпуса, в положении головы (легкий наклон или поворот) и в выстраивании направляющей оси позвоночника, которая служит центральным стержнем равновесия. Таким образом, принцип «прямого угла» реализуется не только как внешняя векторная схема, но и как внутренняя телесная координация, где каждое изменение резонансного вектора сопровождается симметрично организованным противодействием со стороны всего опорно-двигательного аппарата (рис. 2).

---

4 В вокальной педагогике этот закон также отражен в понятии «импеданс» — термине, введенном Р. Юссоном и обозначающем акустическое сопротивление или обратное сопротивление, которое испытывают голосовые складки со стороны ротоглоточного канала, выступая защитным механизмом гортани в пении.

Каждая вокальная задача выстраивается как удержание противоположных ощущений одновременно: «звук в маске — но опора внизу», «объем внутри — но фокус снаружи». Это и создает ту самую скульптурность голоса, тот акустический объем, отличающий профессиональный певческий звук от бытового. Каждый из этих векторов задает особый модус звучания — от парящей «соборности» до камерной близости или драматической обостренности, — что позволяет певцу гибко моделировать акустическую среду исполняемого произведения. В основе этой многомерной звуковой «скульптуры» лежат три структурно-композиционных принципа, где золотое сечение задает динамическую меру, прямой угол организует пространственные векторы, а третий принцип — «симметрии и равновесия» — скрепляет эту конструкцию, обеспечивая баланс всех противоположных составляющих певческого голоса: верхних и нижних частот-формант, скорости и объема дыхательного потока и степени натяжения голосовых связок, резонансных и опорных ощущений, глубины звука и ясности произношения. Выделение этих трех принципов в известной степени условно, поскольку в своей основе все они опираются на единое соотношение пропорций в трехмерной пространственно-временной системе. Однако их раздельное рассмотрение позволяет более ясно понять закономерности и механизмы вокально-исполнительской деятельности, а также дает певцу практические ориентиры для самоконтроля. Наглядная визуализация структурных компонентов певческой деятельности — основных закономерностей и принципов оформления звукового пространства — способствует формированию в сознании певца правильного «регулировочного» прообраза певческого звука, в соответствии с которым, как отмечал Л.Б. Дмитриев, в дальнейшем совершается «вся регулировка вырабатываемой системы движений» [14, с. 77].

Для вокального педагога понимание этих принципов открывает новые возможности. Принцип золотого сечения позволяет объяснить ученику, что голос не принадлежит какой-либо одной области артикуляционно-певческого аппарата: он не локализован ни в связках, ни в резонаторах, ни в дыхании. Будучи процессом, а не объектом, голос возникает в их свободном взаимодействии, движется вперед и обретает полноту лишь тогда, когда охватывает правильно организованное надсвязочное пространство, вступая с ним в акустический резонанс. Такое понимание позволяет преодолеть опасную иллюзию, что голос можно «зафиксировать», «удержать» или «поставить» в какую-то одну точку — иллюзию, которая нередко становится причиной мышечных зажимов, потери певческой свободы и профессиональных травм. Если ученик осознает, что голос — это не статичный объект, а живой, непрерывно движущийся процесс, он перестает искать «единственно правильное положение» гортани или «идеальный» объем дыхания и начинает чувствовать естественную текучесть звука, его способность изменяться, адаптироваться и резонировать в пространстве. Ограничение этого движения — дыхательная или артикуляционная фиксация — до-

пустимо лишь как осознанный художественный прием, обусловленный образным замыслом произведения, но не как постоянное состояние голосового аппарата. Такой подход не только снимает телесные зажимы, но и меняет саму педагогическую стратегию: голос перестает быть объектом «постановки» и становится пространством свободного, осмысленного движения.

Опираясь на акустические данные В.П. Морозова, педагог также может объяснить ученику, что отклонение в 5–20 центов — это необходимое условие проявления в голосе «здорового» вибрато. Именно это небольшое естественное колебание, модуляция частоты и амплитуды, создает ощущение интонационной точности, наполняет звук акустическим объемом, оживляет его и формирует ритмическую пульсацию — ту самую «жизненную» вибрацию, которая отличает живой голос от механического. Исследования показали, что абсолютно ровный тон, лишенный вибрато, субъективно воспринимается слушателем как плоский и психологически «трудный» для восприятия. Голос же с естественным вибрато, наоборот, звучит богаче, в нем больше обертонов, он более полетный и воспринимается как живой и выразительный. Принцип «прямого угла» дает педагогу возможность предложить ученику простые и наглядные акустико-физиологические ориентиры — например, для снятия зажима в гортани при переходе на высокие ноты используется не команда «тянуть выше», а образ «направления звука вперед и чуть вниз» или «вниз и назад», что создает противовес и уравновешивает напряжение. Принцип симметрии и равновесия помогает ученику осознать, что голос — это целостная система, в которой все взаимосвязано: напряжение в одной части тела неизбежно отражается на звуке, а свобода в одной области требует уравновешивающей организации в другой.

Таким образом, триединство принципов золотого сечения, прямого угла и симметрии составляет основу архитектонического подхода к организации певческого голоса. Заимствованные из теории матричного тристроения В.В. Шульгиной, эти принципы приобретают в вокальной педагогике прикладное звучание. Золотое сечение организует певческий поток и живую пропорцию фразировки, прямой угол выстраивает пространственную архитектуру звука и его направленность, а симметрия и равновесие обеспечивают целостность и гармонию всей звуковой композиции. Вместе они позволяют педагогу и ученику выйти за рамки узкотехнического подхода и осмыслить голос как живую динамическую систему, где каждый элемент — от дыхания до тембральной окраски — обретает свое место и меру.

Литература

1. *Reid C. L. The Free Voice: A Guide to Natural Singing. — New York : Joseph Patelson Music House, 1975. — IX, 225 p.*
2. *Кравченко А. М. Секреты бельканто : книга для начинающих певцов. — М. : Софт Эрго, 1993. — 128 с.*
3. *Скороходова Н. В. Основы вокальной методики : учеб.-метод. пособие. — Нижний Тагил : НТГСПИ (филиал) РГППУ, 2017. — 146 с.*

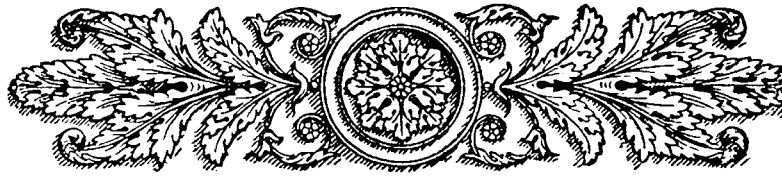
4. *Скороходова Н. В. Структурированная природа певческой деятельности: инновации в вокальном обучении // Педагогика искусства. — 2020. — № 1. — С. 48-55. — EDN SNZHAL.*
5. *Шульгина В. В. Формирование композиционной культуры студента-художника в условиях вуза : дис. … канд. пед. наук : 13.00.08. — Магнитогорск, 2006. — 192 с.*
6. *Zeising A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Kцrpers. — Leipzig : Rudolf Weigel, 1854. — XIV, 282 S.*
7. *Lendvai E. Bйla Bartyk: An Analysis of His Music. — London : Kahn & Averill, 1971. — 115 p.*
8. *Naumann E. Ludwig van Beethoven. — Berlin : C. G. Lьderitz'sche Verlagsbuchhandlung, Carl Haber, 1872. — 40 p.*
9. *Schoenberg A. Harmonielehre. — Wien : Universal Edition, 1911. — 516 S.*
10. *Шмелев И. П. Феномен Древнего Египта. — Минск : [б. и.], 1993. — 128 с.*
11. *Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика : учебник. — СПб. : Композитор — Санкт-Петербург, 2006. — 729 с.*
12. *Морозов В. П. Искусство резонансного пения. — М. : ИП РАН ; МГК им. П. И. Чайковского ; Центр «Искусство и наука», 2008. — 592 с.*
13. *Husson R. Etude exрirimentale de l'impйdance… // C.R. Acad. Sci. — 1959. — T. 248. — P. 2034.*
14. *Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. — М. : Музыка, 2007. — 368 с.*

REFERENCES

1. *Reid C. L. The Free Voice: A Guide to Natural Singing. — New York : Joseph Patelson Music House, 1975. — IX, 225 p.*
2. *Kravchenko A. M. Sekrety bel'kanto [Secrets of Bel Canto] : kniga dlya nachinayushchikh pevtsov. — Moscow : Soft Ergo, 1993. — 128 p.*
3. *Skorokhodova N. V. Osnovy vokal'noy metodiki [Fundamentals of Vocal Methodology] : ucheb.-metod. posobie. — Nizhny Tagil : Nizhnetagil'skiy gosudarstvennyy sotsial'no-pedagogicheskiy institut (filial) FGAOU VO «RGPPU», 2017. — 146 p. (In Russ.)*
4. *Skorokhodova N. V. Strukturirovannaya priroda pevcheskoy deyatel'nosti: innovatsii v vokal'nom obuchenii [The Structured Nature of Singing Activity: Innovations in Vocal Training] // Pedagogika iskusstva. — 2020. — № 1. — P. 48–55. — EDN: SNZHAL. (In Russ.)*
5. *Shul'gina V. V. Formirovanie kompozitsionnoy kul'tury studenta-khudozhnika v usloviyakh vuza [Formation of Compositional Culture of an Art Student in a University Environment] : dis. … kand. ped. nauk : 13.00.08. — Magnitogorsk, 2006. — 192 p. (In Russ.)*
6. *Zeising A. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Korpers. — Leipzig : Rudolf Weigel, 1854. — XIV, 282 S.*
7. *Lendvai E. Bela Bartok: An Analysis of His Music / with an introd. by Alan Bush. — London : Kahn & Averill, 1971. — 115 p.*
8. *Naumann E. Ludwig van Beethoven. — Berlin : C. G. Luderitz'sche Verlagsbuchhandlung, Carl Haber, 1872. — 40 p.*
9. *Schoenberg A. Harmonielehre. — Wien : Universal Edition, 1911. — 516 S.*
10. *Shmelev I. P. Fenomen Drevnego Egipta [The Phenomenon of Ancient Egypt]. — Minsk : [b. i.], 1993. — 128 p. (In Russ.)*
11. *Aldoshina I., Pritts R. Muzykal'naya akustika [Music Acoustics] : uchebnik. — St. Petersburg : Kompozitor — Sankt-Peterburg, 2006. — 729 p. (In Russ.)*
12. *Morozov V. P. Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Technique] : monografiya. — Moscow : IP RAN ; MGK im. P. I. Chaykovskogo ; Tsentr «Iskusstvo i nauka», 2008. — 592 p. (In Russ.)*
13. *Husson R. Etude experimentale de l'impedance ramenee sur le larynx par le pavillon pharyngo-buccal et du mecanisme protecteur des cordes vocales qu'elle constitue pendant la phonation // C.R. Acad. Sci. — 1959. — T. 248. — P. 2034.*
14. *Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noy metodiki [Fundamentals of Vocal Methodology]. — Moscow : Muzyka, 2007. — 368 p. (In Russ.)*

Дата поступления рукописи в редакцию: 04.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА



Э.С. Алимова

Опора дыхания в певческом звукоизвлечении: к уточнению понятия и его роли в освоении вокальных манер

Аннотация. В статье рассматривается одно из ключевых и вместе с тем наименее строго определённых понятий вокальной методики — понятие опоры дыхания. Показано, что в педагогической практике оно чаще всего описывается на уровне ощущений и не имеет однозначной формулировки, что затрудняет его освоение обучающимися. На основе обобщения педагогического опыта автора предлагается рабочее определение опоры дыхания как удерживаемого (фиксируемого) состояния вдоха во время фонационного выдоха. Разъясняется механизм формирования этого состояния и его тренировки, в том числе средствами дыхательной гимнастики; описывается связь опоры дыхания с последующим образованием звукового столба и с работой резонаторов. Опора дыхания трактуется как единая основа звукоизвлечения, сохраняющаяся при любой вокальной манере, тогда как настройка звука над нею изменяется; на этом основании очерчивается значение понятия для освоения различных манер, включая эстрадно-джазовую. Предложенная модель носит характер авторской рабочей концепции и адресована прежде всего вокальной педагогике.

Ключевые слова: вокальная методика, певческая опора, опора дыхания, вдыхательная установка, фонационный выдох, звуковой столб, резонаторы, вокальная манера, эстрадно-джазовый вокал.

Введение

Понятие опоры (певческой опоры, опоры дыхания) принадлежит к числу центральных в вокальной методике: без опоры трудно добиться и ровного ведения звука, и его полноценного резонирования. Вместе с тем это одно из наименее строго определённых понятий. В учебной и методической литературе опора чаще всего описывается через ощущения — как чувство «столба» воздуха, внутреннего давления, поддержки звука снизу [1; 2; 3]. Такие описания полезны на практике, но не дают обучающемуся ясного представления о том, что конкретно и за счёт каких мышечных действий он должен делать.

Отсюда вытекает практическая проблема. Для певца, привыкшего работать «на ощущениях», отсутствие чёткого определения оборачивается тем, что опора осваивается методом проб и ошибок, а её механизм остаётся непрозрачным. Между тем осознанное владение опорой требует ясного понимания того, какое именно состояние дыхательного аппарата удерживается при пении. Особенно остро это проявляется при освоении разных вокальных манер, где неверное понимание опоры ведёт к попыткам «переучиваться» там, где на самом деле изменяется не дыхание, а иная составляющая звукообразования.

Цель настоящей статьи — предложить уточнённое рабочее определение опоры дыхания, раскрыть механизм её формирования и тренировки и показать роль этого понятия в освоении вокальных манер, включая эстрадно-джазовую. Работа опирается на обобщение педагогического опыта автора и на традицию отечественной вокальной методики; предлагаемая модель имеет характер авторской рабочей концепции, а не окончательного физиологического описания.

1. Понятие опоры дыхания и трудность его определения

Идея опоры прочно вошла в вокальную педагогику, однако её содержание раскрывается по-разному. Одни авторы связывают опору с активным, замедленным выдохом и произвольным сдерживанием спадения грудной клетки [3]; другие — с сохранением так называемой вдыхательной установки, то есть положения вдоха, во время пения [1; 2]. При всём различии формулировок общим остаётся указание на то, что при опёртом звуке певец не «сдувается», а удерживает дыхание, экономно расходуя воздух.

Трудность в том, что большинство описаний остаются метафорическими. Певцу говорят «пой на опоре», «держи столб», «опирай звук», но редко объясняют, какое конкретно мышечное состояние за этим стоит. В результате понятие опоры существует преимущественно на уровне субъективного ощущения. Для

методики же важно перевести его в более определённую форму, пригодную для сознательного освоения и контроля.

2. Опора дыхания как удерживаемое состояние вдоха во время фонационного выдоха

В основе предлагаемого подхода лежит следующее рабочее определение: опора дыхания есть удерживаемое (фиксируемое) состояние вдоха во время фонационного выдоха, то есть во время пения. Певец, уже перейдя на звучащий (фонационный) выдох, сохраняет ощущение только что сделанного вдоха и не позволяет грудной клетке спадаться. Слово «фиксируемое» здесь означает не абсолютную неподвижность, а активно удерживаемую координацию: грудная клетка и диафрагма продолжают работать, но противодействуют быстрому спадению, обеспечивая ровную и экономную подачу воздуха.

Такое понимание согласуется с классическим для вокальной методики принципом сохранения вдыхательной установки: именно стремление удержать положение вдоха при фонации и рождает ощущение опоры [1; 2]. Существенно, что речь идёт о навыке, а не о врождённой способности: как и всякий двигательный навык, опора вырабатывается и доводится до автоматизма, что согласуется с представлениями о формировании условных рефлексов.

Практически освоение опоры удобно вести через целенаправленную тренировку вдоха. Полезны дыхательные упражнения, акцентирующие короткий, активный вдох и, по представлениям вокальной методики, активизирующие работу дыхательной мускулатуры (в частности, упражнения дыхательной гимнастики А. Н. Стрельниковой). Вдох при этом должен быть резким и коротким, при открытом (а не зажатом) горле, как при естественном глубоком вдохе; за вдохом следует мгновенная задержка, и уже на этой задержке начинается фонация. Схематически последовательность выглядит так: вдох $>$ короткая задержка $>$ фонация на удержанном вдохе. Регулярное повторение этой последовательности переводит опору из разряда случайного ощущения в устойчивый управляемый навык.

В вокальной практике особенно применимы три упражнения названной гимнастики. «Ладошки» вырабатывают короткий, активный вдох носом с одновременным сжатием ладоней в кулаки. «Обними плечи» сочетают резкий вдох с встречным движением рук к плечам, активизируя работу дыхательных мышц. «Насос» связывают вдох с лёгким наклоном корпуса, имитирующим движение накачивания. Во всех трёх случаях внимание сосредоточено именно на вдохе — резком, коротком, шумном; выдох же совершается пассивно и незаметно. Систематическое повторение с постепенным наращиванием числа вдохов, по представлениям этой методики, укрепляет дыхательную мускулатуру и делает

удержание вдоха привычным, после чего на этой основе осваивается и сама фаза опоры.

С понятием опоры связан ряд типичных заблуждений, которые важно различать в педагогической работе. Опору нередко смешивают с простой задержкой дыхания или, хуже того, с тужением — статическим напряжением, при котором зажимается горло. Между тем при верной опоре горло остаётся открытым, как в момент вдоха, а удержание касается не гортани, а дыхательной установки. Другая распространённая ошибка — «сброс» опоры к концу фразы, когда певец, начав на опоре, быстро отпускает её и договаривает фразу на спадающем дыхании. Ошибочна и противоположная крайность — чрезмерная жёсткость, когда стремление «держать» превращается в неподвижное напряжение и лишает звук гибкости. Понимание опоры как активно удерживаемого, но не застывшего состояния вдоха помогает избежать этих крайностей.

3. Опора дыхания, звуковой столб и резонаторы

Опора дыхания является основанием, на котором строится дальнейшее звукообразование. На удержанном дыхании над дыхательной опорой формируется то, что в певческой практике называют звуковым столбом, — направляемый и резонирующий звук. Разграничение этих двух планов существенно: дыхательная опора отвечает за подачу и удержание воздуха, тогда как звуковой столб — за то, где и как собирается и резонирует звук в надгортанном пространстве. Понятия «звуковой столб» и «опора звука» при этом остаются условными педагогическими образами, точно передающими ощущение певца, но не сводимыми к отдельной анатомической структуре.

С опорой напрямую связана и работа резонаторов. Голосовые складки малы, и одних их колебаний, как правило, недостаточно, чтобы наполнить звуком большое помещение с его поглощающими поверхностями, оркестром и хором. Силу и полётность звук приобретает благодаря резонаторам — воздушным полостям надгортанного тракта, которые формируют и обогащают его тембр [3]. По наблюдениям вокальной практики, полноценно задействовать резонаторы удаётся прежде всего при опёртом, устойчиво поданном звуке; при неустойчивой дыхательной основе звук субъективно ощущается плоским и «не долетает». Отсюда известная педагогическая формула о том, что петь следует «процентами, а не капиталом»: опёртый и резонирующий звук достигает нужного результата при экономном расходовании голосовых средств, тогда как форсирование быстро исчерпывает возможности певца.

4. Роль опоры дыхания в освоении вокальных манер

Предложенное определение позволяет по-новому взглянуть на соотношение вокальных манер. Если опора дыхания понимается как удерживаемое состояние вдоха при фонации, то она предстаёт как единая основа звукоизвлечения, общая для разных манер пения. Меняется же при переходе от одной манеры к другой не столько само дыхание, сколько настройка звука над опорой — положение гортани и характер резонирования, то есть та составляющая, которую выше мы обозначили как звуковой столб.

Такое разграничение имеет прямое методическое значение, в том числе для эстрадно-джазового исполнительства. Певцу, осваивающему эстрадно-джазовую манеру после академической подготовки (или наоборот), нет необходимости заново «ставить дыхание»: дыхательная опора, будучи однажды выработанной, сохраняется, а перестраивается настройка звука. Понимание этого избавляет от распространённого заблуждения, будто эстрада и джаз требуют полного отказа от опоры; напротив, развитая дыхательная опора придаёт эстрадно-джазовому звуку объём и профессиональную устойчивость, что важно и для практического вокального образования [4]. Оговоримся, что предлагаемая трактовка носит характер упрощающей методической модели: при смене манеры изменяются и тонкие параметры фонации — подскладочное давление, характер смыкания, артикуляционная и резонансная настройка; однако для целей методики существенно, что базовая дыхательная координация при этом не требует переучивания.

Освоение опоры целесообразно вести поэтапно, и первый этап — само понимание. Пение опирается на ту же удержанную дыхательную установку, что и громкая, но естественная речь. Показательно, что, окликая кого-то издали, человек невольно «опирается» на только что сделанный вдох, сохраняя его ощущение, а не обмякая; именно это ощущение удержанного вдоха и переносится в пение. Осознав это, обучающийся переходит к работе над смыканием и качеством звука: на устойчивой опоре он начинает слышать собственный, природный тембр, который при верной работе достигается сравнительно легко и становится для певца эталонным. Тем самым опора оказывается не самоцелью, а условием, при котором раскрывается естественное звучание голоса.

Отсюда вытекает и практическая рекомендация для вокальной педагогики: работу над любой манерой целесообразно строить на прочной, осознанно освоенной дыхательной опоре, отделяя её в сознании обучающегося от изменяемой настройки звука. Такой подход делает освоение манеры более управляемым и опирается на уже сформированный навык, а не требует его ломки.

Выводы

1. Понятие опоры дыхания, будучи одним из центральных в вокальной методике, обычно описывается на уровне ощущений и не имеет строгого определения, что затрудняет его осознанное освоение.

2. В качестве рабочего определения предложено понимание опоры дыхания как удерживаемого (фиксируемого) состояния вдоха во время фонационного выдоха; раскрыт механизм его формирования (вдох — задержка — фонация на удержанном вдохе) и тренировки средствами дыхательной гимнастики.

3. Опора дыхания трактуется как единая основа звукоизвлечения, над которой формируется звуковой столб и складывается резонансная настройка звука; при смене вокальной манеры перестраивается настройка звука, а дыхательная опора сохраняется.

4. Предложенная модель имеет значение для вокальной педагогики, в том числе для методики освоения эстрадно-джазовой манеры, и носит характер авторской рабочей концепции, требующей дальнейшей проверки и уточнения.

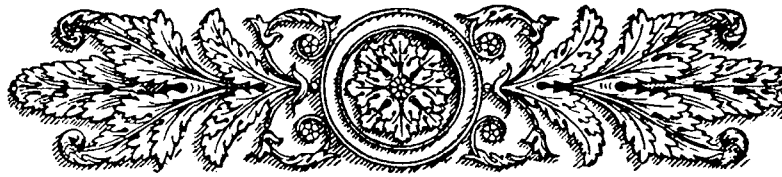
Литература

1. *Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — Москва: Музыка, 2007. — 368 с.*
2. *Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон; пер. с фр. — Москва: Музыка, 1974. — 262 с.*
3. *Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — Москва: ИП РАН, 2002. — 496 с.*
4. *Карягина А. В. Джазовый вокал: практическое пособие / А. В. Карягина. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2011. — 48 с.*

REFERENCES

1. *Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noy metodiki [Fundamentals of Vocal Methodology]. Moscow, Muzyka Publ., 2007. 368 p.*
2. *Husson R. Pevcheskiy golos [The Singing Voice]. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 262 p.*
3. *Morozov V. P. Iskusstvo rezonansnogo peniya [The Art of Resonant Singing]. Moscow, IP RAN Publ., 2002. 496 p.*
4. *Karyagina A. V. Dzhazovyy vokal [Jazz Vocals]. Saint Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2011. 48 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 29.08.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026



Ю.В. Диденко, Д.Л. Диденко

Особенности формирования специально-предметных компетенций у студентов-пианистов вуза

Аннотация. Целью статьи является рассмотрение особенностей формирования специально-предметных компетенций у студентов-пианистов, определение педагогических условий их формирования в процессе обучения в творческом ВУЗе. Образовательные стандарты высшего образования подготовки специалистов по специальности «Искусство концертного исполнительства» фортепиано) указывают на высокий уровень подготовки специалистов в данной отрасли, однако, разработке методических рекомендаций по формированию специально-предметных компетенций еще не уделено достаточно внимания. В этом заключается актуальность данного исследования. Новизна исследования заключается в анализе содержательных и методических аспектов профессиональной подготовки, выявляются ключевые компоненты исполнительской компетентности, а также педагогические условия их эффективного формирования. Особое внимание уделяется интеграции теоретических знаний и практических навыков, индивидуализации обучения и развитию художественно-интерпретационного мышления. Сделан вывод о необходимости комплексного подхода к формированию компетенций, учитывающего специфику фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, фортепианное исполнительство, компетентностный подход, профессиональная подготовка, студенты-пианисты, музыкальное образование.

Введение

Существующие в настоящее время корректировки в образовательном процессе творческого ВУЗа акцентируют внимание на компетентностной подготовке специалистов, предусматривающей внедрение как традиционных подходов, так и инновационных, связанных с улучшением качества деятельности квалифицированных специалистов в области фортепианной педагогики. Деятельность специалистов данного профиля направлена не только на применение полученных знаний и навыков в процессе обучения в ВУЗе, но и способность к вариативной адаптации, умении находить креативные решения, синтезировать и расширять спектр различных творческих форм работы. Подготовка специалиста включает личностные, культурные, научные и профессиональные компетентности, в своей основе базирующиеся на сложившихся традициях базовой отечественной педагогики. В данном вопросе специально-предметные компетенции являются основополагающими, гарантирующими высокую степень профессионализма музыканта-педагога в его творческо-практической деятельности.

Основная часть

Значение и сущность компетентностного подхода описана в исследованиях многих научных работах. Первые упоминания об этом понятии мы находим в психологических трудах Роберта Уайта (1959 г.). В его труде «Мотивация в новом свете: концепция компетентности» обоснование получает понятие «компетентность», рассматривая в связке мотивацию и согласование с внешней средой [1]. В дальнейшем, термин нашел свое место в педагогике, в трудах зарубежных исследователей Ноама Хомского и Джона Равена. Последний классифицировал это понятие в 37 позициях [2]. В российской педагогике изучению данного вопроса посвящены исследования И. А. Зимней (классификация социально-профессиональных компетенций) [3], А. В. Хуторского (структура образовательных компетенций) [4], В. И. Байденко (проектирование образовательных стандартов) [5] и многих других. В музыкальной педагогике данная проблематика освящена с позиции методологических основ и структуры формирования профессионально-личностных качеств музыканта-педагога (А. И. Щербакова, Е. Ф. Командышко, Н. Г. Алейникова, С. Ю. Радченко и др.).

На формирование специально-предметных компетентностей влияет своеобразность обучения студентов в творческом музыкальном ВУЗе, где результативность деятельности достигается с помощью развития трех векторов: технического, художественного и интерпретационного. Ю.А. Калинина в своем исследовании акцентирует внимание на том, что только «выразительное, образное,

эмоциональное исполнение способно вызвать внимание и заинтересованность учеников и направить их к самостоятельной творческой деятельности» [6]. К категории специально-предметных компетенций студентов-пианистов можно отнести следующие:

1. Технические и интерпретационные, которые можно объединить в категорию исполнительские компетенции. К ним относятся степень владения техническими средствами игры на инструменте (в данном случае – фортепиано), развитый пианистический аппарат, навыки качественного звукоизвлечения и умения, связанные с передачей авторского замысла музыкального произведения, созданием самостоятельных художественных интерпретаций и концепций.

2. Исследовательско-объективные, связанные с аналитическими возможностями понимания и осмысления структуры музыкального произведения (форма, стиль, особенности жанра, специфические черты конкретного композитора, исторические события создания произведения).

3. Эстрадно-сценические. К ним относятся: готовность к публичной демонстрации, артистизм, умения донести свою исполнительскую концепцию до слушателя, управление эмоциональным состоянием в условиях концертного выступления.

4. Профессионально-педагогические, связанные непосредственно с последующей педагогической деятельностью, передачей знаний и навыков будущим ученикам, творческим поиском и реализацией умений в разнообразной творческой жизни.

Формирование специально-предметных компетенций у студентов-пианистов происходит в процессе междисциплинарной кооперации изучаемых дисциплин. К данному взаимодействию относятся не только дисциплины исполнительского модуля – специальность, концертмейстерский класс, камерный ансамбль, фортепианный ансамбль, но и музыкально-теоретические (музыкальная литература, анализ форм, гармония, полифония, анализ музыкальных стилей) и предметы знаниевой категории (философия, эстетика, психология, педагогика, история). По мнению Сунюе Ван, «внедрение междисциплинарного подхода в систему музыкального образования способствует формированию у студентов целостной картины мира, развитию системного и критического мышления, креативности, коммуникативных навыков, повышению академической успеваемости и мотивации к профессиональной деятельности» [7]. Особенно в данном ракурсе следует обратить внимание на внедрение инновационных разработок и образовательных технологий, широко применяемых в настоящее время в обучении. Это использование мультимедийных ресурсов, интерактивных программ, проектное онлайн обучение и т.д. Особую роль играет активная концертная деятельность студента, являющаяся не только платформой для

закрепления полученных навыков, но и средством реализации творческих возможностей и креативных идей.

Таким образом, формирование специально-предметных компетенций происходит в интеграции практических умений, теоретических знаний и личностного интереса в выбранной деятельности.

Перечислим компоненты, образующие механизм формирования специально-предметных компетенций студента-пианиста:

1. Познавательно-интеллектуальные – связаны с процессом усвоения теоретических знаний из области музыкально-теоретических дисциплин;

2. Процессуально-деятельностные – охватывают всю область профессиональных игровых навыков пианиста (пальцевая техника, беглость, точность, четкость, правильное звукоизвлечение, искусное владение педализацией).

3. Духовно-нравственные – олицетворяют личностное отношение будущего музыканта-педагога как к искусству вообще, так и к будущей профессиональной деятельности, определяют уровень ценностного осмысления жизненных ориентиров студента;

4. Интроспективные – определяются способностью к самооценке, анализу, переживаниям и психологической коррекции своего эмоционального состояния.

Исходя из перечисленных компонентов отметим, что формирование специально-предметных компетенций направлено на технически-игровое и личностно-ориентированное развитие студента.

Специфика формирования специально-предметных компетенций у студентов-пианистов

Рассмотренные категории и компоненты специально-предметных компетенций имеют свою ярко выраженную специфику, связанную с особенностями обучения в творческом вузе, индивидуальной исполнительской деятельностью и личностными характеристиками обучающихся. Остановимся более детально на основных ее моментах.

Во-первых, индивидуализация обучения. Обучение в классе фортепиано традиционно строится на принципах персонализированного подхода, предполагающего учет уровня подготовки студента, его психофизиологических особенностей (музыкальный слух, память, моторика), а также индивидуального темпа освоения материала. Значительную роль имеет сформированный и развитый творческий потенциал студента, заключающийся в степени понимания авторской концепции и эмоционально-выразительного воздействия на публику [8; 6].

Во-вторых, принципиальной составляющей формирования специальных компетенций у студентов-пианистов является практико-ориентированное обу-

чение, основу которого составляет исполнительская практика. Безусловно, сюда относятся и систематические каждодневные занятия за инструментом, отработка технических элементов музыкального произведения, работа над звукоизвлечением, характером, образностью и т.д. Однако, в данной категории акцент делается на концертной деятельности. Выступления на различных сценических площадках, в разнообразных формах (соло, камерный ансамбль, концертмейстер), а также участие в конкурсах исполнительского мастерства, являются не только средством закрепления навыков, но и основным механизмом их развития, поскольку интеграция теоретических знаний и практических умений происходит непосредственно в процессе концертного исполнительства перед слушателями [9; 6].

В-третьих, приоритетным направлением является развитие креативного мышления в создании высокохудожественной интерпретации исполняемого произведения. Квалифицированный музыкант-пианист должен обладать умениями самостоятельного разбора и анализа музыкального произведения с позиции определения его стилистических особенностей, технологии исполнения, разнообразия средств выразительности. Данный аспект требует не только знания музыкальной теории, но и развитого художественного вкуса, а также способности к творческому переосмыслению авторского текста [10; 4].

В-четвертых, существенное значение имеет формирование сценической устойчивости, позволяющей реализовывать исполнительские навыки в условиях публичного выступления. Концертная деятельность связана с высоким уровнем эмоционального напряжения, поэтому важной педагогической задачей является развитие у студента навыков саморегуляции, концентрации внимания и психологической устойчивости. Эти качества формируются постепенно, в процессе накопления сценического опыта [11].

В обобщенном виде особенности формирования специально-предметных компетенций у студентов-пианистов могут быть представлены следующим образом:

Таблица 1

Особенности формирования специально-предметных компетенций у студентов-пианистов

№	Особенность	Содержание	Педагогическое значение
1	Индивидуализация обучения	Учет уровня подготовки, способностей и личностных характеристик студента	Обеспечивает эффективное усвоение материала и раскрытие потенциала

№	Особенность	Содержание	Педагогическое значение
2	Практико-ориентированность	Систематическая исполнительская деятельность, работа над репертуаром	Формирует устойчивые профессиональные навыки
3	Развитие креативного мышления	Осмысление художественного содержания произведения	Способствует формированию творческой самостоятельности
4	Сценическая стабильность	Подготовка к публичным выступлениям	Обеспечивает реализацию навыков в профессиональной среде

Таким образом, формирование специально-предметных компетенций у студентов-пианистов представляет собой сложный педагогический процесс, в котором сочетаются индивидуализация обучения, активная практическая деятельность и развитие художественно-творческого мышления. Эффективность данного процесса во многом определяется способностью педагога учитывать указанные особенности и выстраивать образовательную стратегию с учетом индивидуальных траекторий развития студентов [8; 5].

Педагогические условия эффективного формирования специально-предметных компетенций

Перечисленные особенности формирования специально-предметных компетенций у студентов-пианистов возможны при соблюдении ряда условий, определяющих качество и стабильность полученных навыков.

Обучение в творческом ВУЗе происходит с обучающимися, имеющими различные особенности, связанные с

а) исполнительской подготовкой, полученной ранее в процессе обучения в СПО или специализированных музыкальных школах;

б) индивидуальными особенностями сформированной личности, психологическими типами характеров, темперамента, степенью природной одаренности и художественного кругозора;

в) профессиональной устойчивостью, мотивацией, целью и интересом выбранной деятельности.

При этом, педагог должен учитывать эти особенности, уметь выявить все положительные качества студента и его слабые стороны, направить педагогическую деятельность на комплексное развитие профессиональных умений и навыков. В связи с этим, первым условием формирования специально-предметных компетенций является дифференциация обучения.

Полученные в процессе обучения теоретические знания необходимо применять на практике в исполнительской деятельности. В данном ракурсе мы акцентируем внимание на параллельности изучения определенных дисциплин в рам-

ках курса, например, музыкальной литературы с позиции рассмотрения различных эпох, стилей, композиторов, особенностей их творчества и реализацией полученных знаний на практике (изучение отдельных произведений с обязательным концертным выступлением). Или курсы гармонии и полифонии: от особенностей создания полифонического музыкального материала в творчестве различных композиторов до самостоятельного написания полифонических произведений – инвенция, фуга, с последующим анализом и исполнением заданных произведений по специальности. Таким образом, вторым условием формирования компетенций является синтез теории и практики.

Различный уровень подготовки студентов и их индивидуальность предполагают тщательный подбор репертуара для изучения. Основываясь на базовых дидактических принципах, предполагающих обучение по методу от простого к сложному, определим третье условие формирования специально-предметных компетенций – репертуарная вариативность. В процессе обучения необходимо постепенно усложнять исполнительский репертуар, развивать все стороны исполнительского мастерства пианиста, совершенствовать технику, умения владения различными формами, жанрами, стилями от классики до современных произведений.

Четвертым условием формирования специально-предметных компетенций пианиста является сценическое мастерство. В процессе регулярных концертных выступлений появляется уверенность в себе, профессиональная устойчивость в своих действиях и ощущениях. Студент учится чувствовать зал, публику, заряжается позитивными эмоциями. В данном ракурсе рассматриваются не только сольные выступления с программой, подготовленной по специальности, но и в различных ансамблевых составах (дуэт, трио, квартет, игра в оркестре в качестве ансамблиста, различные виды концертмейстерской практики).

Последним, пятым условием является аналитическая деятельность, подразумевающая анализ своих выступлений, выявление сильных и слабых сторон с учетом продумывания действий во время выступления и искоренение допущенных ошибок в последующих концертах.

Значимость педагога в формировании специально-предметных компетенций

В классе специальности педагог является наставником, аккумулирующим все процессы, связанные с профессиональным ростом студента. Его деятельность направлена на:

- развитие технических, звукоорганизующих навыков студента;
- формирование художественного мышления;
- мотивацию к профессиональному росту;

- создание условий для творческой самореализации.

Эффективность формирования компетенций во многом зависит от педагогического мастерства и способности выстраивать диалог со студентом.

Проблемы и пути их решения

Среди основных проблем можно выделить:

- формальный подход к освоению репертуара;
- недостаточную связь теории и практики;
- ограниченные возможности концертной практики;
- низкий уровень самостоятельной работы студентов.

Для их решения целесообразно:

- активизировать самостоятельную деятельность;
- внедрять современные образовательные технологии;
- расширять концертную практику;
- использовать междисциплинарные подходы.

Заключение

Формирование специально-предметных компетенций у студентов-пианистов представляет собой сложный и многогранный процесс, требующий комплексного педагогического подхода и системной организации образовательной деятельности. Его специфика обусловлена синтетическим характером музыкально-исполнительской подготовки, в которой органично сочетаются технические, интеллектуальные и художественно-творческие компоненты. В этой связи особое значение приобретает целенаправленное педагогическое воздействие, ориентированное не только на развитие исполнительских навыков, но и на формирование целостной профессиональной личности музыканта.

Эффективность формирования специально-предметных компетенций достигается за счет индивидуализации обучения, комплексной практической подготовки и духовно-нравственного развития каждого студента. Обеспечение индивидуального подхода связано с определением уровня знаний и умений, степенью одаренности и творческого начала у каждого отдельного музыканта, развитии сильных и слабых его сторон, выработке персонифицированной основы профессионального обучения.

Систематическая исполнительская деятельность в различных формах способствует совершенствованию профессиональных навыков игры на инструменте, обогащению и развитию технических и художественных ресурсов, способствует развитию творческого потенциала студентов, раскрытию своей индивидуальности. Также постоянный поиск различных форм концертной деятельности расширяет концертный репертуар музыкантов-педагогов за счет изучения про-

изведений различных авторов, в том числе и современных, что предполагает освоение новых исполнительских техник и приемов, формирование творческого художественного мышления.

Стоит отметить, что формирование специально-предметных компетенций оказывает влияние и на развитие сценической стабильности и интроспективных способностей.

Таким образом, внедрение в учебный процесс перечисленных в исследовании условий, влияющих на формирование специально-предметных компетенций способствует улучшению качества подготовки квалифицированных специалистов, способных демонстрировать профессиональный рост в будущей педагогической деятельности, реагировать на изменения в музыкальной среде и обогащать свой творческий потенциал в процессе повышения уровня преподавания в музыкальных образовательных учреждениях.

Литература

1. *White, R. W. Motivation reconsidered: The concept of competence / R. W. White // Psychological Review. — 1959. — Vol. 66, no. 5. — P. 297–333. — DOI: 10.1037/h0040934.*
2. *Равен, Дж. Компетентность в современном обществе: выявление, развитие и реализация : пер. с англ. / Дж. Равен. — Москва : Когито-Центр, 2002. — 396 с. — ISBN 5-89353-052-7.*
3. *Зимняя, И. А. Компетентностный подход. Каково его место в системе современных подходов к проблемам образования? (теоретико-методологический аспект) / И. А. Зимняя // Высшее образование сегодня. — 2006. — № 8. — С. 20–26.*
4. *Хуторской, А. В. Компетентностный подход в обучении : научно-методическое пособие / А. В. Хуторской. — Москва : Эйдос : Издательство Института образования человека, 2013. — 73 с. — (Серия «Новые стандарты»). — ISBN 978-5-904329-19-8.*
5. *Байденко, В. И. Компетентностный подход к проектированию образовательных стандартов высшего профессионального образования (методологические и методические вопросы) : методическое пособие / В. И. Байденко. — Москва : Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2005. — 114 с. — ISBN 5-7563-0268-3.*
6. *Калинина, Ю. А. Проблемы реализации компетентностного подхода в профессиональном музыкальном образовании / Ю. А. Калинина // Вестник Томского государственного университета. — 2010. — № 331. — С. 174–176.*
7. *Сунюе Ван. Междисциплинарные интеграционные исследования в музыкальном высшем образовании / Сунюе Ван // Образование и право. — 2024. — № 4. — С. 343–346.*
8. *Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студентов высших учебных заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. — Москва : Академия, 2010. — 336 с. — (Высшее профессиональное образование. Педагогические специальности). — ISBN 978- 5-7695-7171-8.*
9. *Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; под ред. М. Г. Ярошевского. — Москва : Искусство, 1987. — 573 с.*
10. *Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев ; ред., вступит. статья и коммент. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 376 с.*
11. *Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. — Санкт-Петербург : Композитор, 2002. — 192 с. — ISBN 5-7379-0145-2.*
12. *Кабалевский, Д. Б. О музыке и музыкальном воспитании : книга для воспитателей детского сада и учителей начальных классов / Д. Б. Кабалевский ; сост. Н. А. Хренников. — Москва : Просвещение, 1984. — 192 с.*

13. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. — 416 с. — ISBN 5-86708-073-6.
14. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. — Москва : Политиздат, 1975. — 304 с.
15. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — Москва : Музыка, 1982. — 319 с.
16. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2111 «Музыка и пение» / Г. М. Цыпин. — Москва : Просвещение, 1984. — 176 с.

REFERENCES

1. White, R. W. Motivation reconsidered: The concept of competence / R. W. White // Psychological Review. - 1959. - Vol. 66, no. 5. - P. 297-333. - DOI: 10.1037/h0040934.
2. Raven, J. Competence in modern society: identification, development and implementation: trans. from English / J. Raven. - Moscow: Cogito-Center, 2002. - 396 p. - ISBN 5-89353-052-7.
3. Zimnyaya, I. A. The competence approach. What is its place in the system of modern approaches to educational problems? (theoretical and methodological aspect) / I. A. Zimnyaya // Higher education today. — 2006. — No. 8. — P. 20–26.
4. Khutorskoy, A. V. Competence-based approach to teaching: a scientific and methodological manual / A. V. Khutorskoy. — Moscow: Eidos: Publishing House of the Institute of Human Education, 2013. — 73 p. — (Series "New Standards"). — ISBN 978-5-904329-19-8.
5. Baydenko, V. I. Competence-based approach to designing educational standards for higher professional education (methodological and methodological issues): a methodological manual / V. I. Baydenko. — Moscow: Research Center for Problems of the Quality of Specialist Training, 2005. — 114 p. — ISBN 5-7563-0268-3.
6. Kalinina, Yu. A. Problems of Implementing a Competency-Based Approach in Professional Music Education / Yu. A. Kalinina // Bulletin of Tomsk State University. - 2010. - No. 331. - Pp. 174-176.
7. Sunyue Wang. Interdisciplinary Integration Research in Higher Music Education / Sunyue Wang // Education and Law. - 2024. - No. 4. - Pp. 343-346.
8. Abdullin, E. B. Theory of Music Education: a textbook for students of higher educational institutions / E. B. Abdullin, E. V. Nikolaeva. - Moscow: Academy, 2010. - 336 p. - (Higher professional education. Pedagogical specialties). - ISBN 978-5-7695-7171-8.
9. Vygotsky, L. S. Psychology of Art / L. S. Vygotsky; edited by M. G. Yaroshevsky. - Moscow: Iskusstvo, 1987. - 573 p.
10. Asafyev, B. V. Musical Form as a Process / B. V. Asafyev; ed., introduction. article and commentary by E. M. Orlova. - 2nd ed. - Leningrad: Muzyka, Leningrad Branch, 1971. - 376 p.
11. Savshinsky, S. I. The Pianist's Work on a Musical Work / S. I. Savshinsky. - St. Petersburg: Kompozitor, 2002. - 192 p. - ISBN 5-7379-0145-2.
12. abalevsky, D. B. On Music and Musical Education: a book for kindergarten and primary school teachers / D. B. Kabalevsky; compiled by N. A. Khrennikov. - Moscow: Prosveshchenie, 1984. - 192 p.
13. Kagan, M. S. Philosophy of Culture / M. S. Kagan. - St. Petersburg: Petropolis, 1996. - 416 p. - ISBN 5-86708-073-6.
14. Leontiev, A. N. Activity. Consciousness. Personality / A. N. Leontiev. - Moscow: Politizdat, 1975. - 304 p.
15. Nazaikinsky, E. V. Logic of Musical Composition / E. V. Nazaikinsky. — Moscow: Muzyka, 1982. — 319 p.
16. Tsypin, G. M. Teaching Piano Playing: A Textbook for Students of Pedagogical Institutes Majoring in Music and Singing / G. M. Tsypin. — Moscow: Prosveshchenie, 1984. — 176 p.

Дата поступления рукописи в редакцию: 03.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Фам Нгок Занг

Становление профессиональной фортепианной культуры во Вьетнаме

Аннотация. Целью статьи является анализ процесса становления профессиональной фортепианной культуры во Вьетнаме. Изучены особенности основания первых музыкальных учебных заведений во Вьетнаме, описан сложный процесс развития фортепианного искусства, который затруднялся военными действиями. Выделяется ведущая роль Тхай Тхи Льен в становлении и развитии национальной фортепианной школы, которая руководила кафедрой фортепиано Ханойской консерватории, написала первое методическое пособие по обучению игре на фортепиано на вьетнамском языке, воспитала несколько поколений пианистов, вложила свой вклад в становление национального репертуара. Рассматривается в статье формирование репертуара для пианистов, созданного на основе национальных элементов, в том числе вклад композиторов Нгуен Суан Хоата, Хоанг Кыонг. Установлено, что фортепианная культура Вьетнама складывалась в тесной связи построения системы музыкального образования, создания оригинального репертуара, написанного композиторами Вьетнама на основе национальных элементов, и методики обучения игре на фортепиано.

Ключевые слова: фортепианная культура Вьетнама, Ханойская консерватория, национальные традиции, Тхай Тхи Льен, Нгуен Суан Хоат, Хоанг Кыонг.



о Вьетнаме музыкальная культура до XX столетия сохраняла самобытное развитие, испытывая влияния азиатских стран – Китая, Индии, Японии, Кореи, результатом взаимоотношений с которыми было создание сходных музыкальных инструментов, заимствование ладов и др. Проникновение во Вьетнам европейской музыкальной культуры с ее инструментарием было связано с французским колониальным воздействием, в результате которого с начала XX столетия фортепиано вошло в жизнь довольно узкого круга общества. Инструмент осваивал-

ся через частные занятия, представляя область домашнего музицирования. Преподавали фортепиано и в ряде учебных учреждений, организованных под влиянием европейского образования, в том числе в гимназиях, семинариях. Так инструмент осваивался в качестве дополнительного образования. По мнению Б. В. Булгакова, именно в этот период во Вьетнаме был создан «водораздел» между традиционной и современной музыкой [1].

Силами музыкантов из Франции во Вьетнаме было открыто первое музыкальное учебное заведение – «Консерватория Вьен Донг» или «Консерватория Крайнего Востока» («Conservatoire d'Extreme Orient»). Это учебное учреждение было открыто в 1927 году в Ханое, но просуществовало только три года, так как не получило должной поддержки. По уровню обучения это было начальное и среднее музыкальное образование. Тем не менее, первый опыт был получен, и за это время был сформирован интерес к классической музыке у ряда вьетнамцев, некоторые из которых стали основателями вьетнамской классической музыки.

Становление профессионального музыкального образования во Вьетнаме произошло благодаря деятельности русских музыкантов. В 1956 году в Ханое начала функционировать Вьетнамская музыкальная школа (1956-1982), которая с момента получения статуса университета была переименована в Ханойскую музыкальную консерваторию (1982-2008), которая ныне называется Вьетнамской национальной академией музыки.

К этому же времени относится открытие учебного музыкального заведения в Хошимине (Сайгоне). Сначала в Колледже изящных искусств Гиадинь было открыто музыкальное отделение, и в 1956 году оно было выделено в отдельное учреждение – Национальную консерваторию. Чуть позже в программу обучения вошел факультет драматического искусства, на котором была представлена в основном традиционная вьетнамская драматургия. А на музыкальном факультете обучение велось и в области европейской музыки, и в области традиционной вьетнамской музыки. В 1975 году после падения Сайгона учебное заведение было переименовано в Национальную музыкальную школу Хашимина, а в 1980 году ему был присвоен уровень университета и получено название Музыкальной консерватории Хошимина. Это название сохраняется и в настоящее время.

Открыта была и Консерватория в городе Хюэ в 1957 году, но это учебное заведение не получило такого активного развития, как консерватории в Ханое и Хошимине.

Итак, создание профессиональных учебных заведений позволило выстроить во Вьетнаме систему музыкального образования. Развивались факультеты академического искусства и игры на традиционных вьетнамских инструментах,

ведется запись и собирание народных мелодий, изучается теория музыки, создается симфонический оркестр.

Фортепианная культура была сформирована в первую очередь благодаря функционированию кафедры фортепиано в Ханойской консерватории. Высокое развитие фортепианного искусства было достигнуто благодаря деятельности вьетнамской пианистки Тхай Тхи Льен (1918-2023). Она родилась в Сайгоне, и благодаря отцу-инженеру, который обучался во Франции, в семье звучала классическая музыка, в том числе записи опер европейских композиторов. Именно отец настоял на том, чтобы Тхай Тхи Льен с детства обучалась игре на фортепиано. Она училась игре на инструменте сначала в семинарии, а затем во французской гимназии. Так как в те годы во Вьетнаме еще не было профессионального музыкального образования, то Тхай Тхи Льен решила ехать в Париж для обучения. В 1946 году ей разрешили выехать из Вьетнама, но в Париже не удалось устроиться, и пианистка отправилась в Прагу, где была принята в Пражскую музыкальную консерваторию. В 1951 году она стала первой вьетнамкой, которая получила ученую степень в области музыки. Даже во время заграничного периода Тхай Тхи Льен постоянно думала об освобождении Вьетнама от колониального режима и содействовала Хо Ши Мину, так как ее первый муж входил в состав делегации Хо Ши Мина.

По возвращению во Вьетнам Тхай Тхи Льен пришлось два года провести в джунглях, так как еще шли военные действия. Чтобы поддержать солдат, пианистка играла на фортепиано сочиненные обработки народных вьетнамских песен. Любил их слушать и Хо Ши Мин, и по поводу провозглашения новой страны он попросил Тхай Тхи Льен записать их и опубликовать. Сборник фортепианных переложений вьетнамских народных песен из 30 миниатюр Тхай Тхи Льен стал для вьетнамского народа национальным символом возвращения к родной культуре.

Тхай Тхи Льен стоит у основания Ханойской консерватории. Она отвечала за фортепианный класс, возглавляя кафедру, а также выступала в качестве связующего звена между русскими педагогами, приехавшими во Вьетнам, и вьетнамскими музыкантами, так как выучила чешский язык во время пребывания в Праге и немного говорила по-русски. Среди вьетнамских педагогов только Тхай Тхи Льен имела профессиональное образование, остальные же были самоучками, поэтому методическую организацию обучения в консерватории она во многом взяла на себя.

Тхай Тхи Льен описывает тяжелое положение консерватории в первые годы: «Школа расширялась бессистемно, и классы были разбросаны по разным зданиям в Ханое. Партитур не хватало, и ученикам приходилось переписывать сонаты Бетховена вручную» [2]. Развитие учебного заведения происходило благодаря финансовой поддержке Хо Ши Мина, без которого музыкальные классы про-

сто не смогли бы существовать, и положенная традиция оказалась настолько сильной, что и в начале XXI столетия коммунистическое правительство продолжает выполнять эту миссию [2].

Во время военных действий с Америкой обучение не остановилось. С 1965 года правительство перевело 500 учеников консерватории в деревню, которая находилась в 48 километрах от Ханоя. Огромную трудность представляла перевозка 60 школьных фортепиано и других инструментов, которые приходилось везти на повозках, запряженных волами, переправлять через реку. Инструменты были доставлены в очень плачевном состоянии, часто с поврежденной клавиатурой. Тхай Тхи Льен вспоминается, что жили педагоги и ученики у крестьян, и инструменты располагались как в домах, так и в вырытых бункерах, где проходили уроки [2]. В деревне отсутствовало электричество, и занятия проводились весь день, так как ученикам приходилось упражняться по очереди, а также играли и при лунном свете. Крестьян пугали звуки инструментов, они боялись, что это привлечет врага. В таких условиях проходило и обучение детей Тхай Тхи Льен – юной пианистки Чан Тху Ха, виолончелиста Чан Тхань Бина. Начала обучать игре на фортепиано она и младшего сына Данг Тай Шона. Позже он вспоминал: «Ноты были в копиях. В первой были ошибки, во второй – еще больше ошибок, в третьей – уже не узнаешь, что ха музыка. Вообще не было представления о том, что такое музыка» [3, с. 40].

Несмотря на тяжелые условия обучения, Ханойская музыкальная школа в военные годы расширялась, и исполнение музыки вносило значительный вклад в поддержку боевого духа солдат. Только после 1973 года, когда боевые действия были завершены, музыкальные классы были возвращены в город.

Тхай Тхи Льен является автором первого методического пособия по обучению игре на фортепиано на вьетнамском языке. В первом томе пособия представлены упражнения и пьесы для развития пальцев, обучения учеников чтению нот. Материал основан на вьетнамских народных мелодиях, что позволяет воспитывать музыкальный слух и прививать у учеников первоначальные пианистические навыки на знакомой интонационной основе. Во втором томе представлен материал более сложного уровня, и уделяется внимание разным жанрам – фортепианным миниатюрам, сонатам, полифоническим пьесам. Произведения основаны как на мажоро-минорных тональностях, так и на пентатонических ладах, что способствует культурному резонансу.

Благодаря деятельности Тхай Тхи Льен развитие фортепианной школы во Вьетнаме сразу было повернуто в сторону формирования национального самосознания, связанного с традиционной культурой и основанного на западных принципах. Достигнуто это было за счет таких качеств пианистки как решительность и упорство, непрерывное движение к цели. В 1994-96-е годы Тхай Тхи

Льен также была ректором Ханойской консерватории, что позволило значительно повысить уровень учебного учреждения.

Тхай Тхи Льен было воспитано несколько поколений музыкантов. Понимая нехватку во Вьетнаме высококвалифицированных специалистов и, одновременно, необходимость обучения молодых музыкантов за счет интеграции западноевропейского опыта, Тхай Тхи Льен отправила своих детей обучаться за границу. Чан Тху Ха (род. 1949) закончила Киевскую консерваторию, а затем аспирантуру в Московской консерватории, где защитила кандидатскую диссертацию на тему «Фортепианная культура Вьетнама». По окончанию обучения Чан Тху Ха преподавала в Ханойской консерватории, а в период с 1996 по 2008 годы являлась ректором учебного заведения. Сын Тхай Тхи Льен тоже стал известным пианистом – это Данг Тай Шон (род. 1958). Он получил образование в Московской консерватории. Будучи студентом в Москве, он принял участие в Международном конкурсе имени Шопена в Варшаве в 1980 году, получив первую премию. Это было первое такое высокое достижение среди вьетнамских пианистов. Педагогами Данг Тай Шона в Московской консерватории были В. А. Натансон, Д. А. Башкиров. Своей концертно-исполнительской деятельностью, мастер-классами пианист способствовал распространению опыта, основанного на традициях русской фортепианной школы.

В связи с затрудненным развитием музыкального образования во Вьетнаме из-за постоянных военных конфликтов и другие талантливые пианисты отправлялись для обучения за границу, в том числе в Германию, Болгарию, Венгрию, Румынию, Чехословакию, Китай, Северную Корею.

Важным моментом развития фортепианной культуры во Вьетнаме стало и становление собственной композиторской школы. Среди первых композиторов стоит назвать Нгуен Суан Хоата (1910-1993). Он родился в Ханое, и в 1930 году закончил Консерваторию Крайнего Востока по классам скрипки у Р. Жирона и контрабаса у А. Турмье. После этого музыкант проявил интерес к фортепиано и композиции. Совершенствовал свое профессиональное мастерство Нгуен Суан Хоат уже в 1960-62-е годы в Ханойской консерватории, где учился у И. М. Белорусца. Это советский композитор и педагог, выпускник Московской консерватории по классу композиции у Н. Я. Мясковского, с 1959 года преподавал в течение трех лет во Вьетнаме композицию и теоретические предметы. В результате, Нгуен Суан Хоат стал автором первых сочинений вьетнамской композиторской школы, относящихся к разным жанрам. В их числе балеты «Богатырь села Фу-Донга» в стиле народного театра тео, «Тхань Зонг», поднимающий тему освободительной борьбы, оперу «Проход через мост большой реки», инструментальных ансамблей, песен, произведений для фортепиано. Композитор сам собирал народные вьетнамские песни, а также мелодии народной музыки театра тео. В

различных жанрах своего творчества Нгуен Суан Хоату удалось органично соединить народные традиции с классическими формами.

И. М. Белорусец издал в Москве в 1964 году пьесы для фортепиано вьетнамских композиторов, которые являлись его учениками [4]. В сборник вошли пьесы «На рыбачьей лодке», «Праздничный фонарик» и Прелюдия и фуга Нгуен Суан Хоата, «Танец Бо-шонг-Шао» Тхай Тхи Льен, «Воспоминание о матери» Нгуен Лыонг Хонг, «Праздничный барабан» Та Фыок, мелодии «Чи-чи чань-чань» и «Вуй-Чой» Нгуен Динь Фук, «Танец Тай-Нгуен» Ван Ки, «Деревня в лесу: (Мелодия Тай-Нгуен)» Зуан Ньо, Сонатина Ле Йен, «Танец Тай-Нгуен» Нгуен Дык Тоан. Как видно из названий, все первые сочинения вьетнамских композиторов для фортепиано обращены к национальным темам, а их материал тесно связан с фольклором.

В этом ряду композиторов Нгуен Суан Хоат являлся одним из наиболее авторитетных. Он писал статьи о музыке Вьетнама, являлся директором Вьетнамского института музыкознания, который был открыт в 1950 году и занимался изучением как традиционной музыки, так и освоением европейских жанров, а с 1963 года – председателем Союза композиторов Вьетнама.

Помимо И. М. Белорусца во Вьетнам приезжали и другие талантливые музыканты из СССР, чтобы поделиться опытом. В их числе русский пианист и педагог И. И. Кац, который являлся заведующим кафедрой фортепиано Горьковской (Нижегородской) консерватории. На протяжении 1975 года он давал во Вьетнаме мастер-классы. Как указывает Чжэн Лиша, благодаря его содействию талантливый пианист Данг Тай Шон смог продолжить обучение в СССР, являясь сыном политического заключенного [3, с. 40].

Значительный вклад в становление педагогического репертуара для обучения пианистов внес Хоанг Кыонг (род. 1944). Его пианистическое мастерство было сформировано заграницей в Дрезденской школе музыки им. К. М. Вебера по классам скрипки и композиции, Московской консерватории, Варшавской консерватории. Перед поступлением в Московскую консерваторию в 1964 году Хоанг Кыонг начал преподавательскую деятельность в Ханойской консерватории, и вернувшись на Родину в 1970-е годы, продолжил там преподавать, а затем перешел в Хошиминскую консерваторию. Еще в годы учебы он начал писать музыку, исходя из задачи объединения национальных вьетнамских элементов с европейскими формами и техниками. В период 1959-1964 годов был написан сборник пьес для фортепиано «Глазами детства», рассчитанный на начальный этап обучения игре на фортепиано. В 1978-1994 годы Хоанг Кыонг работал над сборником фортепианных миниатюр «Капли утренней росы», ориентированном на старший школьный возраст и обучающихся среднего уровня образования. В

1979 году композитором также были написаны виртуозные «Пять картин» для пианистов, обучающихся в вузе.

В целом, путь становления и развития фортепианной культуры во Вьетнаме сходен с историей освоения фортепиано в Китае. В обеих странах до XX века сохранялось традиционное искусство, и процесс приобщения к западной музыкальной культуре начался довольно поздно. Как подчеркивает Сюй Цинлин, в Китае он начался уже в начале XX столетия, что во многом было связано с основание Шанхайской консерватории, и далее формирование собственной системы музыкального образования шло довольно стремительно [5, с. 3]. Во Вьетнаме же построение фортепианного искусства начало складываться лишь с 1950-х годов и было значительно затруднено указанными выше причинами. Только после 1975 года, когда музыкальные учебные учреждения получили статус университета, была выстроена полноценная система музыкального образования. Однако в виду ограниченности числа учебных учреждений в стране, тем не менее, вопрос о профессиональной подготовке пианистов и музыкантов других специальностей снят не был. До конца XX века стояла задача формирования во Вьетнаме фортепианной школы с высоким уровнем подготовки в областях исполнительства и педагогики. Воспитанию будущих педагогов уделяется не меньше внимания, чем формированию исполнительского мастерства, так как выпускники консерваторий впоследствии работают в учебных учреждениях разного уровня по всей стране. И эта задача была в значительной степени решена.

С начала XXI столетия значительный рост фортепианной культуры во Вьетнаме стал возможен благодаря открытию довольно большого числа частных учебных заведений, предназначенных для разных возрастных групп детей. Одним из таких учреждений является центр «Пианиссимо» в Ханое. Обучение игре на фортепиано проводится в нем в индивидуальной и групповой формах. Последняя особенно характерна для восточных культур, где с древних времен обучение игре на музыкальных инструментах проводилось в рамках коллективного творчества с использованием метода подражания, суть которого заключается в том, что «учитель говорит, ученики повинуются» [6, с. 29]. В центре «Пианиссимо» преподаватели придерживаются методики обучения, разработанной Тхай Тхи Льен, считая ее наиболее эффективной для обучения юных вьетнамских пианистов и в настоящее время [7]. Также преподаватели центра открыты международному опыту, используя фортепианную методику Джона Томпсона, пособие «Alfred's Basic Piano Library», написанное Уиллардом А. Палмером, Мортоном Манусом и Амандой Вик Летко [7].

Таким образом, фортепианная культура Вьетнама складывалась в тесной связи построения системы музыкального образования, создания оригинального

репертуара, написанного композиторами Вьетнама на основе национальных элементов, и методики обучения игре на фортепиано. Ведущую роль в становлении и развитии фортепианной школы сыграла Тхай Тхи Льен, которая руководила кафедрой фортепиано Ханойской консерватории, написала первое методическое пособие на вьетнамском языке, воспитала несколько поколений пианистов, вложила свой вклад в становление национального репертуара. Русские музыканты содействовали развитию фортепианного искусства во Вьетнаме, большую помощь оказывали и международные связи с консерваториями разных стран. Большое значение для построения фортепианной культуры во Вьетнаме сыграла и деятельность композиторов, которые активно стали писать произведения для фортепиано, ориентируясь на национальные традиции. Это и концертная область репертуара, и необходимая для обучения педагогическая литература. Все это привело к расцвету фортепианного искусства во Вьетнаме и созданию национальной школы.

Литература

1. *Булгаков, Б. В. Вьетнамская традиционная музыка: современный статус и меры по сохранению // Научный аспект. 2024. № 5. – URL: https:// na-journal.ru/5- 2024-kultura- iskusstvo/ 12449- vetnamskaya- tradicionnaya- muzyka-sovremennyi-status-i-mery-po-sohraneniyu (дата обращения: 12.08.2026)*
2. *Swed Mark. The force behind Vietnams classical music tradition: Madame Thai Thi Lien // Los Angeles Times (26 декабря 2010). – URL: https:// www. latimes.com/ archives/ la-xpm-2010-dec-26-la- ca-vietnam-national-academy-20101226-story.html (дата обращения: 12.08.2026)*
3. *Чжэн Лиша. Творческое CREDO вьетнамского пианиста Данг Тай Шона // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2. С. 39-44.*
4. *Белорусец И. М. Произведения композиторов Вьетнама : для ф.-п. / сост., предисл. и пед. ред. И. Белорусца. М.: Музыка, 1964. 28 с.*
5. *Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX – XXI веков: автореф. дисс. … канд. иск. Нижний Новгород, 2022. 27 с.*
6. *Янь Цзе. Адаптация системы музыкального образования Карла Орфа в китайской общеобразовательной школе // Современное педагогическое образование. 2018. № 1. С. 29-33.*
7. *Dang T. L. The application of Thai Thi Lien's piano learning method at the Pianissimo music center, Hanoi, Vietnam // Проблемы науки. 2025. № 12. – URL: https:// cyberleninka. ru/article/ n/the-application-of-thai-thi-lien-s-piano-learning- method- at-the- pianissimo- music- center- hanoi-vietnam?ysclid=mtil7fuirj182282786 (дата обращения: 12.08.2026)*

REFERENCES

1. *Bulgakov B. V. Nauchnyj aspect, 2024, No. 5, available at:: https://na-journal.ru/ 5-2024-kultura-iskusstvo/12449-vetnamskaya-tradicionnaya-muzyka-sovremennyi- status-i- mery- po-sohraneniyu (August 08, 2026)*
2. *Swed Mark. Los Angeles Times (26 dekabrya 2010), available at:: https://www.latimes.com/archives/la-xpm- 2010- dec-26- la-ca-vietnam-national-academy-20101226-story.html (August 08, 2026)*
3. *Chzhen Lisha. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2019, No. 2, P. 39-44.*
4. *Belorusec I. M. Proizvedeniya kompozitorov V'etnama (Works by Vietnamese composers) / ed. I. Belorusca, Moscow: Muzyka, 1964, 28 p.*

5. *Syuj Cinlin. Evropejskie kompozicionnye tekhnologii i nacional'nyj stil' v fortepiannoj muzyke Kitaya na rubezhe XX – XXI vekov (European compositional technologies and national style in Chinese piano music at the turn of the 20th and 21st centuries): Extended abstract of candidate's thesis, Nizhnij Novgorod, 2022, 27 p.*
6. *Yan' Cze. Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie, 2018, No. 1, P. 29-33.*
7. *Dang T. L. Problemy nauki, 2025, No. 12, available at:: https://cyberleninka.ru/article/n/the-application-of-thai-thi-lien-s-piano-learning-method-at-the-pianissimo- music- center-hanoi-vietnam?ysclid= mtil7fuirj182282786 (August 08, 2026)*

Дата поступления рукописи в редакцию: 04.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Фу Мэня, С.А. Коновалова

Стилистические особенности исполнения фортепианной китайской музыки (на примере фортепианных миниатюр Ван Цзяньчжуна)

Аннотация. Статья посвящена исследованию стилистических особенностей исполнения фортепианной китайской музыки на примере фортепианных миниатюр Ван Цзяньчжуна – одного из ключевых композиторов, стоявших у истоков формирования национальной фортепианной школы Китая. В работе рассматривается феномен китайской фортепианной музыки как синтетического явления, объединяющего европейскую академическую традицию и богатейшее наследие национальной музыкальной культуры. На основе анализа обработок народных мелодий, выполненных Ван Цзяньчжуном, выявлены основные стилеобразующие факторы: претворение пентатонных ладов, имитация тембров национальных инструментов, специфические приёмы фортепианной фактуры, отражающие принципы китайского музыкального мышления. Особое внимание уделено исполнительским задачам, возникающим при работе над сочинениями композитора, – воссозданию звукоизобразительности, передаче «воздушности» мелодической линии, освоению специфической артикуляции и педализации. Результаты исследования могут быть использованы в педагогической практике при работе с фортепианным репертуаром китайских композиторов, а также в курсах истории исполнительских стилей и методики обучения игре на фортепиано.

Ключевые слова: исполнительский стиль, иностранные студенты-пианисты, профессиональное музыкальное образование, китайская фортепианная музыка.

Введение в проблему

Фортепианная музыка Китая представляет собой уникальное явление в мировом музыкальном искусстве. Возникнув в начале XX века как результат взаимодействия западноевропейской академической традиции и богатейшего многовекового наследия китайской национальной культуры, она за сравнительно короткий исторический срок прошла путь от первых опытов освоения нового инструмента до создания самобытного репертуара, завоевавшего признание на международной сцене. Как отмечается в исследованиях, «китайская музыка для фортепиано относительно других музыкальных форм представляет собой разновидность искусства, обладающую особыми предпосылками и оригинальным прошлым» [4]. Фортепиано, будучи инструментом западного происхождения, потребовало от китайских музыкантов осмысления новых выразительных возможностей и поиска путей их адаптации к национальному музыкальному мышлению.

Особое место в становлении китайской фортепианной музыки принадлежит жанру фортепианной миниатюры и, в частности, обработкам народных мелодий. Именно в этом жанре с наибольшей полнотой проявился синтез европейской техники письма и национального интонационного материала. Как подчеркивается в музыковедческой литературе, «в поисках путей синтеза европейской академической и китайской народной традиций большинство композиторов Китая, опираясь на формы и структуры, созданные в западном композиторском творчестве, наполняют их национальными интонациями, сформировавшимися на основе национальной же ладотональной системы» [2; 5; 7].

Среди композиторов, стоявших у истоков формирования национальной фортепианной школы, особое место занимает Ван Цзяньчжун (1933–2016). Его обработки народных песен и традиционных мелодий, выполненные с удивительным мастерством и глубоким пониманием природы китайской музыки, стали хрестоматийными образцами жанра и прочно вошли в педагогический и концертный репертуар пианистов. Фортепианные миниатюры Ван Цзяньчжуна, такие как «Шанданданский цветок расцветает ярко-красным», «Река Люян», «Сотня птиц преклоняется перед Фениксом» (в соавторстве), представляют собой блестящие образцы претворения национальных традиций в фортепианной фактуре.

Актуальность исследования обусловлена, с одной стороны, возрастающим интересом к китайской фортепианной музыке в мировом исполнительском и педагогическом пространстве, а с другой – недостаточной разработанностью вопросов ее стилистической интерпретации в отечественном музыкознании. Формирование исполнительского стиля при работе над произведениями китайских

композиторов требует от пианиста не только технического мастерства, но и глубокого понимания культурных кодов, заложенных в музыкальном материале, что особенно важно в условиях современного межкультурного взаимодействия [8]. Как справедливо отмечается в исследованиях по проблемам межкультурной коммуникации в музыкальной педагогике, «исполнительский стиль является синтезом технического мастерства, глубины интерпретации и культурно-обусловленной художественной идентичности» [3; 6; 9].

Результаты

Фортепианное искусство Китая, как подчеркивают исследователи, неразрывно связано со всем тысячелетним культурным наследием страны. Оно стало «связующим звеном, объединившим традиции и инновации, глубокую китайскую духовность с новейшими философско-эстетическими течениями, традиционное музыкальное мышление с композиторскими и исполнительскими техниками XX века» [3; 6; 7]. Этот синтез определяет специфику стилистики китайских фортепианных сочинений, которая проявляется на всех уровнях музыкального языка – от ладоинтонационной основы до фактурных приемов.

В китайском музыкознании принято выделять два основных стилевых направления в фортепианной музыке – традиционное и современное. К традиционному стилю относятся сочинения, опирающиеся на звуковой материал фольклорного или профессионального традиционного искусства. Для них характерно особое внимание к образно-смысловой символике, поиску «художественного замысла» и «возвышенного, божественного ритма» (ицзин юнь). Как отмечает китайские исследователи, в основе китайской фортепианной музыки лежит «высокая степень этноцентричности: ценности национальной культуры нашли в ней абсолютное воплощение, став первоосновой и базовым материалом для развития китайского фортепианного искусства» [3; 6; 7; 10].

Ключевыми процессами, определяющими развитие китайской фортепианной музыки, исследователи называют: а) образную сопряженность произведений с национальными философскими концепциями; б) исключительное внимание к китайскому песенному фольклору как интонационному базису творчества; в) преломление в фактуре фортепианных сочинений исполнительских приемов, сложившихся в национальных инструментальной и театральной культурах; г) синтез национальной и западноевропейской музыкальных традиций.

Особый интерес для исполнительского осмысления представляет феномен «билингвизма музыкального мышления», о котором пишет Чжан Бокай. Это мета-умение, позволяющее пианисту «свободно “переключаться” между различными стилистическими и культурными парадигмами в зависимости от исполняемого произведения; осознанно выбирать и применять технические и вырази-

тельные средства, адекватные конкретному музыкальному "языку"» [9]. В контексте исполнения китайской фортепианной музыки это требует от пианиста освоения особого «звукового словаря», включающего понимание пентатонной ладовой основы, специфических приёмов звукоизвлечения и артикуляции, а также способности передать национальный колорит.

Как отмечается в исследовании, посвященном образам воды в китайской фортепианной музыке, «в китайской фортепианной музыке выражена одна из национальных философско-эстетических категорий – образ воды» [10]. Это связано с глубокими философскими основаниями китайской эстетики, где вода символизирует текучесть, изменчивость и одновременно постоянство бытия. Передача подобных образов требует от пианиста особого внимания к звукоизобразительности, тонкой нюансировке и педализации.

Творчество Ван Цзяньчжуна занимает особое место в истории китайской фортепианной музыки. Его обработки народных песен и традиционных мелодий стали эталоном жанра, демонстрируя виртуозное владение разнообразными видами современной фортепианной техники и одновременно возможность воплощения средствами фортепиано выразительных особенностей традиционной китайской музыки [1]. Как подчеркивается в исследовании, «Ван Цзяньчжун, осуществивший фортепианную обработку древней мелодии, сохранил в данной пьесе первоначальное название и национальный колорит» [3].

Фортепианные миниатюры Ван Цзяньчжуна могут быть разделены на несколько групп по принципу работы с первоисточником:

1. Обработки народных песен («Шанданданский цветок расцветает ярко-красным»). В этих произведениях композитор сохраняет мелодическую основу народной песни, но значительно обогащает её фактурно и гармонически. Как отмечается в анализе, развитие пьесы направлено на постепенное и последовательное преобразование главной темы в сторону её отхода от первоначального образного и музыкального воплощения. В процессе преобразования темы народной песни композитор задействует все выразительные средства, на каждом следующем этапе выявляя различные грани образного и музыкального содержания китайской народной песни.

2. Транскрипции традиционных инструментальных мелодий («Сотня птиц преклоняется перед Фениксом», «Сиянсяогу»). В этих сочинениях перед композитором стояла задача передачи тембровых и фактурных особенностей национальных инструментов (пипа, гучжэн, сяо) средствами фортепиано.

3. Оригинальные фортепианные сочинения, в которых национальные интонации преломляются через индивидуальный композиторский стиль.

Исполнение фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна требует от пианиста решения целого комплекса стилистических задач, связанных с воссозда-

нием национального колорита китайской музыки. Как справедливо отмечается в исследованиях, «пианизм китайских корифеев был основан на общеевропейских игровых навыках, но адаптирован к национально-ментальным особенностям китайской музыки. Это порождало специфические исполнительские задачи, касающиеся реализации на фортепиано звуковой гибкости инструментального мелоса, воспроизведения тембров древних инструментов» [2; 5; 9].

Основой мелодического материала в обработках Ван Цзяньчжуна служат пентатонные лады – звукоряды из пяти ступеней, составляющие основу традиционной китайской музыки. Пентатоника определяет специфику интонирования, характер мелодических оборотов и принципы фразировки. Для китайской мелодики характерны плавные, «волнообразные» линии, отсутствие резких скачков, преобладание секундовых и терцовых ходов. Исполнение пентатонной мелодии на фортепиано требует от пианиста особого подхода к звукоизвлечению. Важно передать «воздушность» и текучесть мелодической линии, избегая излишней весомости звука. Как отмечают исследователи, в китайской традиционной музыке «ритмическая сторона исполнительского стиля китайского пианиста весьма четкая, стальная, упругая, при этом он невероятно владеет своими эмоциями и передает самый сложный ритм с большой легкостью» [7; 10].

Одна из наиболее сложных исполнительских задач, возникающих при работе с обработками Ван Цзяньчжуна, – воссоздание тембров национальных инструментов средствами фортепиано. В фортепианных миниатюрах используются различные приемы имитации:

- Имитация пипы (китайская лютня) достигается использованием тремолирующих фигураций, быстрых репетиций, арпеджированных аккордов. Пипа характеризуется «сухим», щипковым звуком, что на фортепиано передаётся через короткое, острое прикосновение к клавишам.
- Имитация гучжэна (цитры) предполагает воссоздание эффекта «скольжения» струны. На фортепиано это достигается через арпеджирование с последующим задержанием отдельных звуков педалью, а также использованием глиссандирующих фигураций.
- Имитация сяо (продольной флейты) связана с передачей «прозрачного», «дыхательного» звука, что требует от пианиста умения создавать тонкое легато и контролировать динамическую градацию.
- Имитация эрху (смычкового инструмента) требует воссоздания «певучего», вибрирующего звука. На фортепиано это достигается через использование тесного пальцевого легато с последующей мягкой связью через педаль.

В фортепианных миниатюрах Ван Цзяньчжуна широко используются специфические фактурные приёмы, отражающие особенности китайского музыкаль-

ного мышления: «пустая» фактура, мелизматика, многозвучие и аккордика, скачки и регистровые перемещения. Особого внимания заслуживает вопрос педализации в фортепианных миниатюрах Ван Цзяньчжуна. Как показывает анализ исполнительской практики, педаль здесь выполняет не только обычную роль (связывание звуков, обогащение тембра), но и служит средством имитации специфического звучания национальных инструментов: «короткая» педаль используется для имитации щипковых инструментов – пипы и гучжэна, создавая эффект сухого, краткого звука с лёгким резонансом; «глубокая» педаль применяется для воссоздания «дыхательного» звука духовых инструментов (сяо) и звуковой объёмности смычковых (эрху); «полупедаль» позволяет добиться тонких тембральных переходов и создать эффект «мерцания» звука; «педальные» гармонии – использование педали для создания «обертонового шлейфа», характерного для акустики храмовых и дворцовых залов, где традиционно исполнялась китайская музыка.

Обсуждение

На основе проведенного анализа стилистических особенностей исполнения фортепианных миниатюр Ван Цзяньчжуна могут быть сформулированы практические рекомендации, адресованные педагогам и исполнителям:

Изучение культурного контекста. Работа над произведением должна начинаться с изучения первоисточника (народной песни или традиционной мелодии), понимания её смысла, исторического и культурного контекста. Это позволит исполнителю проникнуть в суть музыкального образа.

Освоение пентатонной ладовой основы. Исполнителю необходимо освоить специфику пентатонных ладов, их интонационные особенности и типичные мелодические обороты. Рекомендуется слушание аутентичных записей народной музыки.

Работа над имитацией национальных тембров. Следует развивать умение создавать разнообразную тембровую палитру, используя различные приёмы прикосновения, педализации и артикуляции. Полезно сравнивать звучание фортепианного произведения с записями национальных инструментов.

Освоение специфических приёмов. Целенаправленная работа над мелизматикой, скачками, «пустой» фактурой и другими фактурными приёмами должна стать частью технического тренинга.

Работа над звукоизобразительностью. Исполнение требует развития звукоизобразительного мышления, способности создавать «живописные» звуковые картины, передавать философско-эстетические категории китайской культуры.

Сравнительный анализ интерпретаций. Рекомендуется прослушивание записей выдающихся китайских пианистов (Инь Чэнцзун, Лю Шикунь, Бао Хуйцяо) для понимания национальной исполнительской традиции.

Выводы и заключение

Фортепианные миниатюры Ван Цзяньчжуна представляют собой выдающееся явление китайской музыкальной культуры, в котором с наибольшей полнотой отразился синтез западной фортепианной техники и национальной мелодической традиции. Стилистические особенности этих произведений определяются несколькими ключевыми факторами: пентатонной ладовой основой, имитацией тембров национальных инструментов, использованием специфических фортепианных приёмов (мелизматика, «пустая» фактура, регистровые сопоставления), а также глубокой связью с философско-эстетическими категориями китайской культуры.

Исполнение фортепианных миниатюр Ван Цзяньчжуна представляет собой сложную художественную задачу, требующую от пианиста не только высокого технического мастерства, но и глубокого понимания культурного контекста, развитого звукоизобразительного мышления и умения воссоздавать на фортепиано тембровое богатство национальных инструментов. Как подчёркивается в современных исследованиях, «постоянное обновление музыкального языка фортепианных произведений китайских авторов позволяет говорить о непрерывном процессе эволюции национального исполнительского стиля».

Практическая значимость проведённого исследования заключается в возможности применения его результатов в педагогической практике при работе над фортепианным репертуаром китайских композиторов. Разработанные рекомендации могут быть использованы в курсах истории исполнительских стилей, методики обучения игре на фортепиано, а также в процессе профессиональной подготовки пианистов в условиях поликультурной образовательной среды, что особенно актуально для российских музыкальных вузов, где обучается значительное число студентов из Китая.

Литература

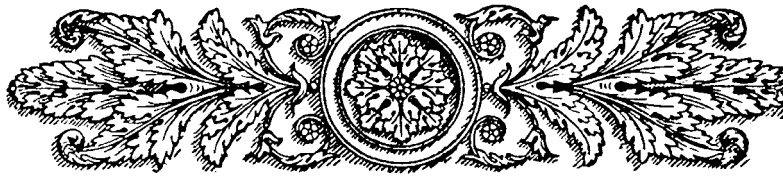
1. *Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики : специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство" : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Айзенштадт Сергей Абрамович. – Новосибирск, 2015. – 326 с.*
2. *Ван, Т. Особенности преподавания музыкальных дисциплин в Китае / Т. Ван, Ш. Цай, С. А. Коновалова // Научное отражение. – 2022. – № 3(29). – С. 5-10.*
3. *Доу, И. Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики: специальность 13.00.02 "Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)": диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Доу Иньци, 2022. – 215 с.*

4. *Лю, И. Претворение юньнаньских мотивов в фортепианном творчестве китайских композиторов Чжан Чао и Чэнь Юна / И. Лю // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 5-1. – С. 126-132.*
5. *Мансурова, А. П. Проблемы обучения иностранных студентов-музыкантов в отечественных вузах в контексте современных международных тенденций высшего образования / А. П. Мансурова, П. А. Черватюк // Искусство и образование. – 2020. – № 6(128). – С. 208-215.*
6. *Фу, М. Становление фортепианной композиторской школы Китая / М. Фу, С. А. Коновалова // Глобальный научный потенциал. – 2025. – № 2(167). – С. 158-162.*
7. *Ху, И. Педагогический потенциал принципов формирования индивидуального исполнительского стиля в профессиональной подготовке пианиста / И. Ху // Человеческий капитал. – 2021. – № 7(151). – С. 124-129.*
8. *Цуй, С. Образы воды в программных миниатюрах китайских композиторов (на примере фортепианных пьес Ван Лисана, У Цзуцзяна, Ду Минсиня, Чэнь Пэйсюня) / С. Цуй, Н. Г. Агдеева // Искусство и образование. – 2021. – № 2(130). – С. 61-70.*
9. *Чжан, Б. Теоретические основы формирования исполнительского стиля у иностранных студентов-пианистов в условиях межкультурной коммуникации / Б. Чжан // Искусство и образование. – 2026. – № 2-2(169). – С. 105-111. 5*
10. *Чжэн, Ц. Особенности исполнения Инь Чэнцзуном сочинений для фортепиано китайских композиторов / Ц. Чжэн // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 2(89). – С. 121-127.*

REFERENCES

1. *Ajzenshtadt, S. A. Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitaj, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoj praktiki : special'nost' 17.00.02 \"Muzykal'noe iskusstvo\" : dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya / Ajzenshtadt Sergej Abramovich. – Novosibirsk, 2015. – 326 s.*
2. *Van, T. Osobennosti prepodavaniya muzykal'nyh disciplin v Kitae / T. Van, Sh. Caj, S. A. Konovalova // Nauchnoe otrazhenie. – 2022. – № 3(29). – S. 5-10.*
3. *Dou, I. Teoretiko-metodicheskaya model' razvitiya kitajskoj fortepiannoj pedagogiki: special'nost' 13.00.02 \"Teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya (po oblastyam i urovnyam obrazovaniya)\": dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskih nauk / Dou In'ci, 2022. – 215 s.*
4. *Lyu, I. Pretvorenie yun'nan'skih motivov v fortepiannom tvorchestve kitajskih kompozitorov Chzhan Chao i Chen' Yuna / I. Lyu // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 5-1. – S. 126-132.*
5. *Mansurova, A. P. Problemy obucheniya inostrannyh studentov-muzykantov v otechestvennyh vuzah v kontekste sovremennyh mezhdunarodnyh tendencij vysshego obrazovaniya / A. P. Mansurova, P. A. Chervatyuk // Iskusstvo i obrazovanie. – 2020. – № 6(128). – S. 208-215.*
6. *Fu, M. Stanovlenie fortepiannoj kompozitorskoj shkoly Kitaya / M. Fu, S. A. Konovalova // Global'nyj nauchnyj potencial. – 2025. – № 2(167). – S. 158-162.*
7. *Hu, I. Pedagogicheskij potencial principov formirovaniya individual'nogo ispolnitel'skogo stilya v professional'noj podgotovke pianista / I. Hu // Chelovecheskij kapital. – 2021. – № 7(151). – S. 124-129.*
8. *Cuj, S. Obrazy vody v programmnyh miniatyurah kitajskih kompozitorov (na primere fortepiannyh p'es Van Lisana, U Czuczyana, Du Minsinya, Chen' Pejsyunya) / S. Cuj, N. G. Agdeeva // Iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – № 2(130). – S. 61-70.*
9. *Chzhan, B. Teoreticheskie osnovy formirovaniya ispolnitel'skogo stilya u inostrannyh studentov-pianistov v usloviyah mezhkul'turnoj kommunikacii / B. Chzhan // Iskusstvo i obrazovanie. – 2026. – № 2-2(169). – S. 105-111. 5*
10. *Chzhen, C. Osobennosti ispolneniya In' Chenczunom sochinenij dlya fortepiano kitajskih kompozitorov / C. Chzhen // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. – 2023. – № 2(89). – S. 121-127.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 05.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026



Линь Юйхен, Т.И. Бакланова

Интеграционная модель «Язык — музыка — культура» в профессиональной подготовке китайских студентов к исполнению вокальных произведений русских композиторов

Аннотация. Статья посвящена интеграционной модели «Язык — музыка — культура» в профессиональной подготовке китайских студентов к исполнению русской вокальной музыки. На основе трудов по музыкальной педагогике, вокальной методике и обучению китайских вокалистов выделены языковые, вокально-стилевые и культурологические барьеры. Модель конкретизирована на трех романсах: М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье», П. И. Чайковского «Средь шумного бала» и С. В. Рахманинова «Сирень». Показано, как словесное ударение, сочетание согласных и мягкость согласного звука связаны с фразировкой, а поэтический образ уточняет тембровое и динамическое решение. Модель может использоваться в курсах «Вокал» и «Методика преподавания вокала» в КНР.

Ключевые слова: музыкальное образование, вокальная подготовка, китайские студенты, русская вокальная музыка, межкультурное образование, русский язык, исполнительская интерпретация, музыкальная культура, педагогическая модель.

Введение в проблему

Русский камерно-вокальный репертуар занимает заметное место в профессиональной подготовке китайских студентов. Романсы М. И. Глинки, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и других композиторов одновременно предъявляют вокально-технические, языковые и интерпретационные требования.

Для китайских обучающихся особенно существенны фонетические различия русского и китайского языков, отражающиеся в артикуляции, ударении и интонации [1]. В пении речевая ошибка влияет на фразировку. Одновременно русский романс требует понимания поэтического текста, жанра и культурного контекста.

Раздельная работа над произношением, вокальной техникой и культурным комментарием ослабляет связь слова, музыкальной интонации и художественного смысла. Отсюда возникает задача их методически организованной интеграции.

Цель статьи — обосновать модель «Язык — музыка — культура», определить механизм взаимодействия ее компонентов и показать его на конкретном вокальном материале.

Краткий обзор исследований

Исследование опирается на представления музыкальной педагогики о целостности музыкального образования [2] и практико-центрической подготовке музыканта-педагога [3].

Вокальная методика связывает дыхание, звукообразование, артикуляцию, дикцию и художественную выразительность [4; 5]. Для иноязычного репертуара произношение становится частью вокально-технической и интерпретационной работы.

Культурологическое измерение раскрывается в работах Л. А. Рапацкой, рассматривающей русскую музыкальную культуру в историко-художественном развитии и обосновывающей культурологический подход в музыкальном образовании [6; 7].

Исследования вокального образования в КНР показывают значимость российско-китайского методического взаимодействия [8–10]. Анализ русского романса в педагогическом репертуаре Китая фиксирует языковой барьер и недостаточность учебно-методического обеспечения [11].

Фонетические трудности китайских студентов при овладении русской звуковой системой подробно описаны в лингвометодических исследованиях [1]. Для

вокального обучения важно соотнести их коррекцию с речевой интонацией, дыханием и музыкальной фразой.

Обзор исследований показал: языковой, вокально-исполнительский и культурологический аспекты изучены достаточно широко, однако их интеграция внутри работы над конкретным произведением требует отдельного научно-методического решения.

Методы исследования

Использованы следующие методы: анализ научной и учебно-методической литературы, сравнительно-сопоставительный анализ педагогических задач и педагогическое моделирование. Для конкретизации модели выполнен методический разбор трех романсов — М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье», П. И. Чайковского «Средь шумного бала» и С. В. Рахманинова «Сирень». В каждом случае сопоставлялись фонетико-речевой материал, музыкальная организация фразы и культурно-поэтический смысл.

Логика моделирования строилась от выявления исполнительских трудностей к их преодолению в образовательном процессе: определялся источник проблемы, выбирался ведущий компонент модели и фиксировалось ожидаемое изменение в звучании.

Результаты и их обсуждение

Теоретический и методический анализ позволил выделить три группы межкультурных барьеров и проследить их действие непосредственно в работе над вокальной фразой.

Языковой барьер связан с фонетической и интонационной спецификой русского языка. Для китайских студентов сложны различение твердых и мягких согласных, сочетания согласных, редукция безударных гласных и словесное ударение [1]. Существенно, что в пении китайских студентов такая ошибка быстро становится музыкальной: неверный речевой акцент меняет направленность фразы, дополнительный гласный звук в сочетании с согласными создает лишний слоговой импульс, а неразличение мягкости согласного звука меняет тембровую окраску слова.

Вокально-стилевой барьер проявляется в несовпадении технически правильного пения со стилистической логикой русского камерно-вокального репертуара. Дыхание, атака звука, динамика, агогика и фразировка должны следовать строению поэтического высказывания, а не существовать как самостоятельный набор вокальных приемов [4; 5; 8; 11]. Поэтому исправление произношения имеет смысл лишь тогда, когда оно сразу включается в музыкальное действие.

Культурологический барьер выявляется в тех случаях, когда студент понимает перевод отдельных слов, но не понимает художественно-образное содержание произведения. Историко-культурный и литературный комментарий необходим в той мере, в какой он помогает выбрать характер звука, степень эмоциональной открытости, темпоритм и направление кульминации [6; 7; 8; 11]. Без такой связи культурная информация остается внешней по отношению к исполнительской задаче.

Три компонента связаны функционально. Язык задает форму и смысловой центр слова; музыка организует его во времени, дыхании и мелодическом движении; культура определяет эмоциональную меру высказывания. Поэтому исправление ударения требует проверки музыкального акцента, а уточнение образа — пересмотра динамики и тембра.

Языковой компонент включает перевод, логические и словесные ударения, фонетический разбор, чтение текста в естественном речевом ритме и перенос речевой интонации в пение. Результат — осмысленное и правильное произношение текста вокального произведения на русском языке.

Музыкально-исполнительский компонент соотносит текст с мелодикой, метроритмом, дыханием, динамикой и формой: цезура — с синтаксисом, кульминация — со смысловым развитием, тембр — с характером высказывания.

Культурологический компонент включает сведения, влияющие на исполнительскую интерпретацию вокального произведения: жизнь и творчество композитора и автора текста, жанр, значимые образы и культурные ассоциации.

Наша модель конкретизирована применительно к трем репертуарным произведениям. Их исполнение требует применения разных механизмов связи языка, музыки и культуры.

В романсе М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье» ключевой языковой задачей становится сохранение естественного словесного ударения внутри кантиленной мелодии. В слове «мгновенье» смысловой и речевой центр приходится на ударный слог «ве». Если певец динамически выделяет начальный слог или ослабляет ударную гласную, слово теряет естественный речевой контур. Музыкальная задача заключается в том, чтобы не дробить строку на отдельные правильно произнесенные слова, а направить ее к смысловому центру. Культурный уровень связан с пушкинской поэтикой воспоминания и внезапного возвращения идеального образа. В результате фонетическая точность здесь служит не самоцелью, а условием гибкой лирической фразы.

В романсе П. И. Чайковского «Средь шумного бала» показательна начальная группа согласных в слове «средь». При появлении при его пении китайским студентом дополнительного гласного звука между согласными односложное слово фактически превращается в двусложное, что нарушает точное вхождение тек-

ста в метроритм и утяжеляет начало фразы. После фонетической коррекции студенту предлагается произнести всю первую строку как единое речевое высказывание, а затем перенести ее дыхательную и смысловую дугу в мелодию. Образ случайной встречи среди бала требует внутренней сдержанности, поэтому культурологическое понимание ситуации непосредственно влияет на меру динамического и тембрового выражения.

В романсе С. В. Рахманинова «Сирень» языковой материал позволяет соединить работу над ударением и мягкостью согласных. В слове «сирень» сохраняется ударение на втором слоге и мягкость последнего звука «н». Перенос ударения на первый слог или огрубление последнего согласного звука делает произношение этого слова неправильным. Исправление данной ошибки осуществляется путем музыкальной коррекции в рамках плавной фразы, без дополнительного «подчеркивания» правильного произношения. Поэтический образ «Сирени» задает камерную, светлую эмоциональную перспективу; понимание этого образа помогает избежать неоправданно тяжелой или внешне драматизированной подачи.

Сопоставление показывает различие ведущих задач педагога-вокалиста: у Глинки — словесное ударение внутри кантилены, у Чайковского — стечение согласных и речевая цельность фразы, а у Рахманинова — сочетание фонетической мягкости с образной характеристикой. Общая схема сохраняется, но содержание упражнения определяется произведением.

Работа в классе вокала проходит пять этапов: смысловая ориентация; речевая и фонетическая подготовка; музыкально-стилевой разбор; соотнесение решений с культурным контекстом; целостное исполнение с повторной проверкой слова, фразы и образа.

Результат оценивается по языковой точности, вокально-стилевой убедительности и культурно-художественной осмысленности. Каждый критерий должен проявляться в звучании исполняемого китайским студентом на русском языке произведения русского композитора.

Единицей интеграции становится конкретная исполнительская проблема внутри конкретного произведения. Это позволяет проверить, привела ли работа педагога со студентом к изменению звучания.

Научная новизна нашей модели связана с соотнесением трех групп межкультурных барьеров с тремя компонентами подготовки и описанием перехода от языковой или культурной трудности к исполнительскому решению. Модель может использоваться в практике вокальной подготовки студентов и оценке ее результатов в КНР.

Заключение и выводы

Методический разбор трех романсов показал, что фонетическая ошибка становится частью музыкальной проблемы, а культурный комментарий имеет педагогическую ценность тогда, когда меняет конкретное исполнительское решение.

Модель «Язык — музыка — культура» организует работу вокруг цепочки «слово — фраза — образ». Эта общая последовательность сохраняется при работе с любым вокальным произведением русских композиторов, а упражнения в классе вокала определяются педагогом в зависимости от особенностей произведений разных авторов: ударением у Глинки, сочетанием согласных у Чайковского, ударением и мягкостью произношения последних согласных в словах поэтических текстов в романсах Рахманинова.

Данная модель может служить основой занятий и учебно-методических материалов по русской вокальной музыке в КНР. Следующий этап исследования — экспериментальная проверка ее эффективности по языковому, вокально-стилевому и культурологическому критериям.

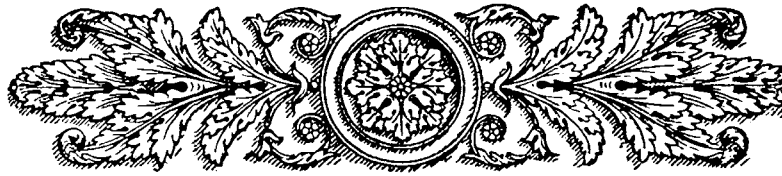
Литература

1. *Скобёлкина Н. М. Лингвометодический аспект преодоления фонетических трудностей китайских студентов при обучении русскому языку // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2020. — Т. 13, вып. 4. — С. 206–210.*
2. *Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования : учебник для вузов. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Прометей, 2013. — 431 с.*
3. *Осеннева М. С. Практико-центрический подход к профессиональной подготовке музыканта-педагога в условиях высшего образования // Музыкальное искусство и образование. — 2023. — Т. 11, № 1. — С. 136–151.*
4. *Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учебное пособие для музыкальных вузов. — Москва : Музыка, 1968. — 675 с.*
5. *Стулова Г. П. Теория и методика обучения пению : учебное пособие. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 194 с.*
6. *Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учебник для вузов. — Москва : ВЛАДОС, 2001. — 384 с.*
7. *Рапацкая Л. А. Цивилизационный подход в педагогике музыкального образования: методологические основания и перспективы развития // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. — 2021. — Т. 9, № 4. — С. 9–28.*
8. *Ду Хуэйцю. Современная концепция вокального образования в КНР в свете российских и китайских научно-методических достижений : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. — Москва, 2021. — 24 с.*
9. *Ян Нин. Из истории становления традиции академического вокала в китайском образовании // Человеческий капитал. — 2022. — № 9 (165). — С. 138–144.*
10. *Ян Нин. Особенности обучения педагогов-вокалистов Цзилиньского педагогического университета (КНР): постановка проблемы // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. — 2022. — Т. 8 (74), № 1. — С. 72–77.*
11. *Сафонова А. А., Инь Гофэн. Русский романс в педагогическом репертуаре в Китае // Метаморфозис. — 2023. — Т. 8, № 1. — С. 104–124.*

REFERENCES

1. *Skobyolkina N. M. Lingvometodicheskij aspekt preodoleniya foneticheskih trudnostej kitajskih studentov pri obuchenii russkomu yazyku // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. — 2020. — T. 13, vyp. 4. — S. 206–210.*
2. *Abdullin Eh. B., Nikolaeva E. V. Teoriya muzykal'nogo obrazovaniya : uchebnik dlya vuzov. — 2-e izd., ispr. i dop. — Moskva : Prometej, 2013. — 431 s.*
3. *Osenneva M. S. Praktiko-centricheskij podhod k professional'noj podgotovke muzykanta-pedagoga v usloviyah vysshego obrazovaniya // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. — 2023. — T. 11, № 1. — S. 136–151.*
4. *Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noj metodiki : uchebnoe posobie dlya muzykal'nyh vuzov. — Moskva : Muzyka, 1968. — 675 s.*
5. *Stulova G. P. Teoriya i metodika obucheniya peniyu : uchebnoe posobie. — 6-e izd., ster. — Sankt-Peterburg : Lan' : Planeta muzyki, 2021. — 194 s.*
6. *Rapackaya L. A. Istoriya russkoj muzyki: ot Drevnej Rusi do «serebryanogo veka» : uchebnik dlya vuzov. — Moskva : VLADOS, 2001. — 384 s.*
7. *Rapackaya L. A. Civilizacionnyj podhod v pedagogike muzykal'nogo obrazovaniya: metodologicheskie osnovaniya i perspektivy razvitiya // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie / Musical Art and Education. — 2021. — T. 9, № 4. — S. 9–28.*
8. *Du Huehjcyu. Sovremennaya koncepciya vokal'nogo obrazovaniya v KNR v svete rossijskih i kitajskih nauchno-metodicheskih dostizhenij : avtoref. dis. ... kand. ped. nauk : 13.00.02. — Moskva, 2021. — 24 s.*
9. *Yan Nin. Iz istorii stanovleniya tradicii akademicheskogo vokala v kitajskom obrazovanii // Chelovech eskij kapital. — 2022. — № 9 (165). — S. 138–144.*
10. *Yan Nin. Osobennosti obucheniya pedagogov-vokalistov Czilin'skogo pedagogicheskogo univer siteta (KNR): postanovka problemy // Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Sociologiya. Pedagogika. Psihologiya. — 2022. — T. 8 (74), № 1. — S. 72–77.*
11. *Safonova A. A., In' Gofehn. Russkij romans v pedagogicheskom repertuare v Kitae // Metamorfozis. — 2023. — T. 8, № 1. — S. 104–124.1.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 07.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026



Лу Люян

Национальная музыкальная традиция в исполнительской практике китайской скрипичной музыки XX века: от технических решений к эстетической интерпретации

Аннотация. Статья посвящена тому, как нормы китайской музыкальной традиции входят в исполнительскую практику скрипичной музыки Китая XX века и каким образом технический приём приобретает значение эстетического решения. На материале концертов «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана, «Легенда об олене» Цзун Цзяна и Хэ Дуна, «Туюнь» Го Вэньцзина, «Из Пекинской оперы» Тан Дуна, сочинений Ма Сыцуна, а также описаний исполнительских школ эрху и музыкальной системы Пекинской оперы предложена трёхуровневая модель «приём — прообраз — эстетическая категория». Исполнительские решения систематизированы по семи параметрам: выбор струны и регистра, скольжение, вибрато, штрих и артикуляция, фактура, орнаментика, метроритм и агогика; для скольжения составлена сводная таблица разновидностей и выразительных значений. Показано, что приём становится интерпретационным решением при трёх условиях: опознании жанрового прообраза, сохранении его выразительной функции и подчинении логике формы «зачин — изложение — поворот — заключение». Рассмотрены педагогические условия передачи национальной нормы — от постановочных принципов русской скрипичной школы до методики Линь Яоцзи.

Ключевые слова: китайская скрипичная музыка, исполнительская практика, национальная традиция, эрху, глиссандо, вибрато, штрих, исполнительская интонация, Линь Яоцзи, «Лян Чжу».

Введение

В китайской скрипичной музыке XX века национальная традиция присутствует в двух формах. Первая относится к композиторскому тексту: к тематизму, ладу, программе, способу развития. Вторая существует в исполнительской практике и складывается из приёмов, заимствованных у национальных инструментов и певческих манер музыкальной драмы; значительная её часть не фиксируется нотной записью и передаётся от педагога к ученику или усваивается по звучащим образцам. От соотношения этих форм зависит, воспроизводит ли исполнение смысл сочинения или сводится к внешней стилизации.

Практическая острота вопроса связана с особенностями китайского скрипичного образования. Му Цюаньчжи приводит оценку Кэ Си, согласно которой нередко «педагоги и учащиеся акцентируют внимание только на улучшении технических навыков, а методические наработки касаются, прежде всего, технической стороны исполнения, другим сторонам внимания почти не уделяется» [1, с. 78]. При таком подходе национальный приём осваивается как элемент техники, и его выразительный смысл, унаследованный от прообраза, остаётся вне поля внимания исполнителя.

Под национальной исполнительской нормой в статье понимается совокупность правил звукоизвлечения, интонирования и ритмической организации, которые складываются в игре на национальных инструментах и в музыкальном театре и переносятся исполнителем на скрипку. Норма включает как фиксируемые в нотах элементы (штрих, указание струны), так и незаписанные: скорость скольжения, тип вибрации, соотношение голоса и сопровождения.

Композиторская сторона проблемы изучена достаточно полно. Формирование национального скрипичного репертуара и исполнительские школы рассмотрены в диссертации Му Цюаньчжи [1], жанр скрипичного концерта исследован в диссертации Синь Син [2]; отдельные сочинения проанализированы в статьях Му Цюаньчжи и Ю. П. Медведевой [3; 4], творчеству Ма Сыцуна посвящены работы Синь Син и Вань Кэчао [5; 6]. Понятие «китайского стиля» и его периодизация рассмотрены Ян Цзиньпэном [7], квартетный жанр — в статье А. М. Петровой [8]. Школы игры на эрху описаны Ли Минмин, а также Ю. Ю. Цыкиной и Чан Лю [9; 10], история восприятия музыки Абина прослежена Дж. Стоком [11], музыкальная система Пекинской оперы исследована Т. Б. Будаевой [12]. История скрипичного образования и концертной жизни Китая первой половины XX века освещена в работах Му Цюаньчжи и Чэнь Чэньцзы [13; 14].

Исполнительский аспект освещён преимущественно в англоязычных работах о концерте «Лян Шаньбо и Чжу Интай» [15; 16]. Педагогические основания изложены в книге Ян Баочжи о методике Линь Яоцзи [17] и в исследовании Цзо

Чжэньгуаня о русских музыкантах в Китае [18]. Вопрос о том, каким образом технический приём превращается в интерпретационное решение и какие условия для этого необходимы, систематически не рассматривался.

Цель статьи — определить, как совершается переход от технических решений к эстетической интерпретации при исполнении китайской скрипичной музыки XX века. Задачи исследования: 1) выявить источники национальной исполнительской нормы; 2) систематизировать технические решения по исполнительским параметрам; 3) установить условия, при которых технический приём приобретает эстетическое значение, и рассмотреть педагогические предпосылки его освоения.

Научная новизна состоит в предложенной трёхуровневой модели «приём — прообраз — эстетическая категория», в систематизации исполнительских решений по семи параметрам и в формулировке условий, при которых национальный приём становится интерпретационным решением.

Материал и методология исследования

Материалом послужили концерты «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана (1959), «Легенда об олене» Цзун Цзяна и Хэ Дуна (1980), «Ван Чжаоцзюнь» Чэнь Гана (1986), «Туюнь» Го Вэньцзина (1987, редакция 1990) и «Из Пекинской оперы» Тан Дуна (1987, редакция 1994), а также сочинения Ма Сыцуна «Колыбельная» (1935) и «Внутренняя Монголия» (1937). В качестве источников исполнительской нормы привлекались описания региональных школ игры на эрху и музыкальной системы Пекинской оперы; для характеристики педагогической традиции использованы сведения о методике Линь Яоцзи и о деятельности русских скрипачей в Китае.

Методологическую основу составляет концепция исполнительской интонации Н. К. Переверзева, в которой исполнение рассматривается как интонационное осмысление нотного текста [19]. Различение письменного и устного типов музыкального профессионализма [20] позволяет описать национальный приём как норму устной традиции, частично перенесённую в письменный текст. Эстетические представления китайской музыкальной традиции реконструировались по классическим текстам, опубликованным в русском переводе [21]. Применялись сравнительный и структурно-функциональный методы, исполнительский анализ нотного текста и анализ методических рекомендаций.

Источники национальной исполнительской нормы

Первым источником служит музыкальный театр: Т. Б. Будаева показывает, что мелодическую основу любого законченного построения в Пекинской опере образуют напевы-цяндяо, каждый из которых обладает названием, лейттем-

бром и узнаваемыми на слух интонационными и ритмическими признаками [12, с. 10]. Напевы сипи и эрхуан различаются эмоциональной окраской: сипи, звучащий преимущественно в быстрых темпах, выражает благородный порыв, радость, страсть, эрхуан передаёт тоску, скорбь и горькие воспоминания [12, с. 12]. Интонационная формула несёт закреплённое за ней эмоциональное значение ещё до того, как попадает в скрипичную партию.

Не менее значима метроритмическая сторона театральной нормы: метро-темповые формулы баньши заменяют в партитурах Пекинской оперы обозначение темпа [12, с. 13]. Для группы свободных метро-темпов саньбань действует определение «свободно играется, свободно поётся», для смешанного метро-темпа яобань — «быстро играется, но медленно поётся», поскольку свободная вокальная партия соединяется в нём с быстрой однодольной инструментальной [12, с. 12]. Такие соотношения голоса и сопровождения не выражаются европейскими обозначениями темпа и восстанавливаются исполнителем по знанию жанра.

Третьей стороной театральной нормы служит фактура. В ариях Пекинской оперы инструментальное сопровождение практически дублирует партию певца, поэтому современные партитуры содержат лишь вокальную партию и ведущий инструментальный голос, чаще всего цзинху; такая запись связана с устным способом обучения и поддерживает искусство исполнительской импровизации [12, с. 25]. Для скрипача, который в концерте Тан Дуна принимает на себя функцию цзинху, его партия и оркестровые голоса соотносятся по принципу варьированного дублирования мелодии, и европейское соотношение мелодии и гармонического сопровождения применимо к ним лишь отчасти.

С системой напевов связана система амплуа. Выбор лада в арии зависит от вида напева-цяндяо и типа амплуа: в ариях мужских амплуа шэн напев сипи звучит в ладу гун, напев эрхуан — в ладу шан, а арии женских амплуа дань независимо от напева исполняются в ладу чжи [12, с. 16]. Прообразом скрипичной партии может служить не только напев или инструмент, но и сценический персонаж с присущими ему ладом, тесситурой и манерой пения.

Вторым источником служат инструментальные школы: проект Лю Тяньхуа «Совершенствование традиционной китайской музыки» (1924) стал, по оценке Ю. Ю. Цыкиной и Чан Лю, отправной точкой превращения эрху в солирующий инструмент; исследователи выделяют региональные школы Цзяннани, Юй, Цинь и Шу [10, с. 90]. Для цзяннаньской школы характерны скольжение, вибрато и орнаментика в технике левой руки при деликатном ведении смычка [10, с. 94], а хэнаньская школа отличается частым использованием глиссандо, вибрато и трели [10, с. 95]. Исполнители на эрху XX века включили в свою игру приёмы западных струнных инструментов, прежде всего скрипки [10, с. 93]. Обращаясь к

звучанию эрху, скрипач воспроизводит технику, которая уже прошла через взаимодействие с европейской школой.

Отдельное место занимает наследие Хуа Яньцзюня (Абина). По описанию Ли Минмин, он играл короткими, отрывистыми движениями смычка, а его портаменто сообщало мелодии черты новизны [9, с. 95]. Музыка Абина получила в XX веке несколько истолкований, менявшихся вместе с общественным контекстом [11]. К его пьесам обращались и авторы академических сочинений, в том числе Дин Шаньдэ, создавший на основе пьесы для эрху струнный квартет [8, с. 165].

Третьим источником служит ладовая система: пентатонические лады, лежащие в основе теории юнь-гун-дяо [22], определяют опорные тоны мелодии и тем самым места, где уместны скольжение и опевание. В жанре циньцян сопоставление малой и большой терций от одного тона, известное как «горькая нота» и «цветочная нота», служит способом варьирования мелодии [1, с. 171]. Скрипач различает эти терции интонированием, и выбор между ними имеет выразительное значение наряду с ладовым.

Все три источника принадлежат устной профессиональной традиции в понимании Н. Г. Шахназаровой [20]. Их нормы существуют в практике исполнения и лишь частично отражены в нотной записи скрипичных сочинений.

Технические решения: исполнительские параметры

Технические решения, посредством которых национальная норма входит в скрипичное исполнение, целесообразно группировать по параметрам звучания. Выделяются семь параметров: выбор струны и регистра, скольжение, вибрато, штрих и артикуляция, фактура, орнаментика, метроритм и агогика.

Выбор струны определяет тембр фразы и тем самым её отношение к прообразу. В «Тоске по родным краям» Ма Сыцуна начальная фраза исполняется на струне ре, дающей матовый тембр, близкий к звучанию эрху [1, с. 128–129]; игра на одной струне сохраняет единство окраски звука и, по наблюдению Му Цюаньчжи, темброво сближает скрипку с эрху [1, с. 133]. Открытые струны выступают в двух противоположных значениях: арпеджио на открытых струнах относится к приёмам, типичным для игры на национальных струнных инструментах [1, с. 121], а в первой части сюиты «Внутренняя Монголия» повторное проведение тематических элементов в до миноре дано в технически более трудных условиях, почти без открытых струн [1, с. 124]. В «Легенде об олене» тембр струны закреплён за персонажем: тема охотника закреплена за струной соль, тема золотого оленя проводится на струне ми [2, с. 55]. В концерте «Туюнь» солирующая партия удерживается в высоком регистре, который ассоциируется с утрированно-эмоциональным пением сычуаньской оперы [3, с. 49; 7, с. 50].

Скольжение является наиболее нагруженным значением параметром. Систематизация Синь Син [2, с. 44–45, 57] позволяет свести разновидности глиссандо в партии солиста к сочетанию четырёх признаков: величины интервала, направления, скорости и дополнительного условия исполнения (давления смычка, наличия или отсутствия вибрато). Сводные данные приведены в таблице 1.

Таблица 1

Разновидности скольжения в партии солирующей скрипки и их выразительные значения

Интервал	Направление, скорость, условия исполнения	Выразительное значение	Сочинение
Полутон	вверх и вниз в быстром темпе	жизнерадостный характер	«Лян Чжу»
Полутон	вверх и вниз в медленном темпе	плач	«Лян Чжу»
Полутон	медленно вверх с давлением смычка на втором звуке	интонирование китайской оперы	«Лян Чжу»
Малая терция	медленно вверх	смягчение мелодического скачка	«Лян Чжу»
Малая терция	медленно вниз	плач	«Лян Чжу»
Малая терция	вверх с последующим возвращением вниз	интонирование китайской оперы	«Лян Чжу»
Широкий интервал	вверх и вниз	приём эрху и чжуйцзы, оперное интонирование	«Лян Чжу»
Малая терция	медленно вниз	лирический образ	«Легенда об олене»
Широкий интервал	быстро вниз с сильным вибрато	усиление экспрессии	«Легенда об олене»
Широкий интервал	вверх без вибрато	комический эффект	«Легенда об олене»
Полутон	резкое скольжение	речевая интонация	«Легенда об олене»
От нижней струны к флажолету	вверх	приём эрху и гаоху	концерт Тан Дуна «Любовь» (2009)

Составлено автором по данным Синь Син [2, с. 44–45, 57, 107].

Из таблицы следует, что графический знак глиссандо сам по себе значения не определяет. Одинаковое полутоновое скольжение передаёт радость в быстром темпе и плач в медленном, а скольжение на широкий интервал при быстром

нисходящем движении с сильным вибрато усиливает экспрессию, при восходящем движении без вибрато создаёт комический эффект. Для эпизодов, основанных на плаче, Юаньюань Го формулирует исполнительское правило: «The performer is expected to play the slide notes slower and emphasize the process rather than usual» («от исполнителя требуется играть скольжения медленнее обычного и подчёркивать сам процесс перехода») [16]. Замедленное скольжение выделяется как самостоятельное интонационное событие, и в этом состоит его связь с вокальным приёмом ку-цян, подражающим плачу [16].

Вибрато различается по типу и по сочетанию с другими приёмами. На эрху применяется поперечное вибрато, при котором струна продавливается вниз над круглым грифом [9, с. 93]; вибрато европейского типа вошло в технику эрху благодаря Лю Тяньхуа, который ввёл его в подражание европейским струнным инструментам [9, с. 98]. Шэн Чжунго использует на скрипке интенсивное вибрато, в том числе поперечное [1, с. 97], то есть переносит на неё тип вибрации, свойственный эрху. В партитуре вибрато обычно не выписывается: его наличие или отсутствие входит в характеристику скольжения (см. табл. 1), а в эпизоде «Лян Чжу», где скрипка подражает пипе, Юаньюань Го требует быстрого ведения смычка и интенсивного вибрато, чтобы аккорд прозвучал полно в пределах акцента [16].

Штрих и артикуляция передают способ звукоизвлечения прообраза. Для эрху характерна штриховая формула из восьмой смычком вниз и двух шестнадцатых смычком вверх, объединённых лигой со стаккато [2, с. 45]. Щипковые прообразы требуют иных решений: приём пипы саосянь передаётся подчёркнутым акцентом начала аккорда [2, с. 45], оркестровые струнные в концерте «Ван Чжаоцзюнь» подражают пипе приёмом пиццикато Бартока [2, с. 71], пиццикато двух струн входит в число национальных приёмов сюиты Ма Сыцуна [1, с. 133]. Подвижность золотого оленя в концерте Цзун Цзяна и Хэ Дуна передана соединением рикошета с пиццикато левой рукой [2, с. 55], а в финале «Лян Чжу» тремоло солирующей скрипки изображает трепет крыльев бабочек [16].

К приёмам звукоизвлечения примыкают фактурные решения, также восходящие к народному музицированию. В Концерте для двух скрипок с оркестром Ма Сыцуна (1983) побочную тему первой части отличает орнаментика с эффектом глиссандо, которую Синь Син называет характерной особенностью трактовки скрипичной партии у этого композитора; во второй части партия второго солиста строится на остинатном повторении одного звука, в третьей первая скрипка подражает бурдонным басам народных инструментов [2, с. 66–67]. Бурдон и остинато предполагают ровное, без динамического выделения, ведение выдержанного звука, на фоне которого развёртывается мелодия второго голоса.

Орнаментика в китайской скрипичной музыке связана с вокальной манерой. Му Цюаньчжи называет среди приёмов, типичных для игры на национальных струнных инструментах, опевание опорных звуков мелодии, форшлаги, предъёмы и арпеджио на открытых струнах [1, с. 121]. В напеве ку-цян из юэцзюй непрерывное нисходящее движение сопровождается форшлагами, которые в концерте «Лян Чжу» введены внутрь портаменто [16]. Форшлаг в таких эпизодах соединяется со скольжением и исполняется как часть вокальной интонации.

Метроритм и агогика образуют последний параметр: в характеристике игры Шэн Чжунго темповая свобода названа наряду с вибрато и глиссандо [1, с. 97]. Интонационное ядро концерта Тан Дуна «Из Пекинской оперы» построено по принципу яобань: выдержанные длительности темы соответствуют «медленному пению», ритмизованное сопровождение — «быстрой игре» [2, с. 102; 12, с. 12]. В таком эпизоде солист распределяет длительности свободно, оркестр сохраняет пульсацию, и соотношение этих двух времён составляет содержание исполнительской задачи.

Соотношение исполнительских параметров и прообразов обобщено в таблице 2.

Таблица 2

Исполнительские параметры и их прообразы в китайской скрипичной музыке XX века

Параметр	Прообраз	Решение в скрипичной партии	Пример
Струна и регистр	тембр эрху; высокий голос сычуаньской оперы	игра на одной струне, указание sul D; удержание высокого регистра	«Внутренняя Монголия», «Туюнь»
Скольжение	вокальная интонация юэцзюй и Пекинской оперы; техника эрху	глиссандо разной величины, направления и скорости (см. табл. 1)	«Лян Чжу», «Легенда об олене»
Вибрато	поперечное вибрато эрху	интенсивное, в том числе поперечное вибрато; наличие или отсутствие вибрато как признак вида скольжения	манера Шэн Чжунго, «Легенда об олене»
Штрих и артикуляция	смычковая формула эрху; приёмы пипы	лига со стаккато; акцентированное начало аккорда; пиццикато Бартока; тремоло	«Лян Чжу», «Ван Чжаоцзюнь»

Параметр	Прообраз	Решение в скрипичной партии	Пример
Фактура	бурдон и остинато народного ансамбля	выдержанный звук или остинато второго солиста	Концерт для двух скрипок Ма Сыцуна
Орнаментика	плач ку-цян; опевание в народном исполнительстве	форшлаги внутри портаменто; опевание опорных тонов	«Лян Чжу»
Метроритм и агогика	метро-темпы саньбань и яобань	свободная партия солиста над пульсирующим сопровождением; темповая свобода	«Из Пекинской оперы»

Таблица составлена автором по данным, приведённым в тексте статьи.

Каждый параметр отсылает к определённому прообразу, однако условия, при которых приём становится интерпретационным решением, определяются на эстетическом уровне.

От приёма к эстетической интерпретации

Первым условием перехода от приёма к интерпретации служит опознание прообраза, и прежде всего его речевой природы. Синь Син указывает, что партия солиста в концерте «Лян Чжу» «концентрирует в себе и национальную характерность (принципы народного концертирования), направленную, прежде всего, на создание речевой выразительности» [2, с. 44]. Речевая выразительность составляет эстетическую категорию, к которой возводятся технические приёмы. Юаньюань Го связывает направление фразы в этом концерте с каденцией и длительностью, «which simulates the speaking tone» («что воспроизводит интонацию речи») [16]. С позиций теории исполнительской интонации такое воспроизведение означает наделение звуковой линии интонационным смыслом [19], который в китайской скрипичной музыке задан речевой и вокальной природой прообраза.

Другой стороной опознания прообраза служит его закреплённость за персонажем. В «Лян Чжу» голоса влюблённых связаны с тёплыми лирическими тембрами скрипки и виолончели [4, с. 59], в «Легенде об олене» последовательное проведение темы в разных регистрах солирующей скрипки ведёт, по наблюдению Синь Син, к тому, что происходит «своего рода тембровая персонификация» [2, с. 55], в концерте «Туюнь» части соотнесены с амплуа хуалянь, ушэн и цинъи [2, с. 97]. Исполнитель в таких сочинениях меняет манеру в зависимости от персонажа, подобно актёру музыкальной драмы, и технический параметр получает значение характеристики.

Вторым условием служит сохранение выразительной функции приёма. Приём, заимствованный у эрху или у певца, выполняет в прообразе определённую функцию: плача, радости, повествования, характеристики персонажа. Если скрипач воспроизводит внешнюю форму приёма без этой функции, исполнение приближается к европейской стилизации «шинуазри», которая, по характеристике Ян Цзиньпэна, мало соотносилась с традициями Китая и отражала восточную эстетику в представлении европейцев [7, с. 46]. Сохранение функции предлагается обозначить как функциональную эквивалентность приёма. Скрипичное глиссандо эквивалентно вокальному плачу ку-цян, когда оно исполняется медленно, с подчёркнутым процессом перехода [16]; при быстром исполнении оно получает другое значение (см. табл. 1). Изменение одного агогического параметра способно сменить и эстетическую категорию целого: торжественная по исходному характеру пьеса Чэнь Гана «Солнце озаряет Ташкурган» звучит у Ли Чуаньюня с агогическими отклонениями и изменениями темпа, и мелодия получает комический оттенок [1, с. 103]. Нотный текст в таком исполнении сохраняется, а жанровая семантика пересматривается.

Третьим условием служит подчинение приёма логике формы. Китайская традиция знает принцип «ци, чэн, чжуань, хэ» — зачин, изложение, поворот, заключение. Му Цюаньчжи выявляет его в строении цикла концерта «Туюнь» [1, с. 154], Синь Син обнаруживает его в главной теме концерта «Ван Чжаоцзюнь», где он связан с развёртыванием китайской поэтической строфы [2, с. 71]. Юаньюань Го применяет эти категории к исполнению начальной темы «Лян Чжу»: первый звук раздела ци предлагается играть с медленным вибрато при довольно быстром смычке, а давление смычка на последнем звуке первой фразы снимать раньше, не выдерживая полной длительности. В начале раздела чжуань, где появляется новый материал, звук рекомендуется удлинять и сопровождать непрерывным вибрато [16]. Технический параметр получает в этих рекомендациях значение только внутри четырёхчастной логики фразы.

С логикой формы связано и отношение к репризе. Синь Син отмечает, что для китайской традиционной музыки более типична безрепризная трёхчастная форма, поскольку музыка понимается как «постоянно изменяющийся процесс» и «вполне может завершиться на новом материале» [2, с. 54]. Для исполнителя это означает, что кульминация может приходиться на раздел поворота, а заключение не обязательно воспринимается как возвращение. Окончание «Лян Чжу», где последний звук растворяется без гармонического каданса, Юаньюань Го сопоставляет с приёмом живописи, оставляющим простор воображению [16]; Ю. П. Медведева и Му Цюаньчжи трактуют завершение концерта как восхождение души героини, отвечающее буддийским представлениям [4, с. 60; 1, с. 148].

Соединение восточного мировосприятия и национального материала с традициями европейского романтизма Ю. П. Медведева и Му Цюаньчжи называют определяющей чертой концерта «Лян Чжу» [4, с. 55]. Для интерпретации это соединение означает двойную ответственность исполнителя: европейская форма требует выстроенной драматургии, национальный материал — сохранения интонационной природы приёма. В «Юэ цзи» возникновение музыкального звука связывается с движением человеческого сердца, откликающегося на внешние вещи [21]. В этой системе представлений ценность приёма определяется тем, насколько он передаёт внутреннее состояние.

Эстетическая интерпретация сохраняет значение и в сочинениях, использующих современную технику композиции. В концерте «Туюнь» звуки двенадцатитоновой последовательности образуют пентатонику фа-юй [3, с. 54]; Му Цюаньчжи приводит суждение Пэн Чэна о том, что «китайская додекафония чаще всего выступает как ладовая» [3, с. 54; 22]. Исполнитель, выявляющий в серийном тематизме пентатонические опоры, возвращает приёмам скольжения и опевания их ладовое основание.

Педагогические условия освоения национальной нормы

Педагогическая передача национальной нормы опирается на школу, сформированную европейской традицией. Систематическое скрипичное образование в Китае начинается с 1908 г., когда в Шанхае была открыта музыкальная школа с оркестром [13, с. 125], а первым китайским музыкантом Шанхайского муниципального оркестра стал скрипач Тань Шучжэнь [14, с. 170]. В 1910–1930-е гг. значительный импульс формированию скрипичной культуры Китая дала деятельность музыкантов русского зарубежья [1, с. 30]. Постановку, которой учил ученик Л. Ауэра В. Д. Трахтенберг, Цзо Чжэньгуань описывает следующим образом: «левая рука высоко держит скрипку, лицо исполнителя обращено к грифу, правый локоть высоко поднят, охват смычка глубокий, давление на струну идёт от плеча. Отсюда и звук получался глубоким и полным» [1, с. 29; 18].

Идеал глубокого и полного звука, воспитанный этой школой, в ряде эпизодов расходится с такими прообразами, как «фальцетно-пронзительный» тембр театральной цзинху [12, с. 20] или матовое звучание эрху. Исполнитель в таких эпизодах сознательно отступает от усвоенной нормы, и это отступление требует понимания прообраза.

После 1949 г. консерваторское обучение ориентировалось на советскую систему, и в качестве образца многостороннего подхода китайские авторы рассматривают принципы А. И. Ямпольского, приезжавшего в Китай с уроками и мастер-классами [1, с. 78]. Центральную консерваторию в Пекине с декабря

1949 г. возглавлял Ма Сыцун [5, с. 14], автор «Колыбельной», которую китайские музыковеды признают «родоначальником китайской скрипичной музыки» [6, с. 21]. Сложившаяся система обеспечила высокий уровень технической подготовки, однако, как отмечает Му Цюаньчжи, при формальном копировании учебных планов российских педагогов она приобрела «сильный уклон в сторону технического развития учеников с целью воспитания исполнителей-виртуозов» [1, с. 78].

Иной путь предлагает методика Линь Яоцзи, изложенная Ян Баочжи [17]. В её основе лежат положения, построенные как соотношения противоположностей: «Найти стабилизацию в изменениях, расслабление в движении», «Осознавать время и место, силу и расслабление, движение и покой» [1, с. 83]. По наблюдению Му Цюаньчжи, в видеоуроках Линь Яоцзи используются «применительно к скрипичному искусству традиционные для китайской культуры абстрактные бинарные оппозиции» [1, с. 86]. Технический уровень исполнения описывается в категориях китайской эстетики, и переход от приёма к интерпретации становится частью обучения.

Для рассматриваемой проблемы особое значение имеет требование «стремиться к сознательному планированию звучания». Оно реализуется на двух уровнях — осознанного развёртывания музыкальной драматургии и контроля мышечных движений, в результате чего возникает «единство образа и его воплощения, единство содержания и формы» [1, с. 83]. Заключительное положение методики, «трезвая голова и горячее сердце», описывает психологическое состояние исполнителя [1, с. 83]. В работе над кантиленой Линь Яоцзи предлагает пропевать исполняемую мелодию «про себя» [1, с. 85], то есть соотносить инструментальную фразу с вокальной. Книга Ян Баочжи состоит из трёх частей: о мышлении, об основных правилах и об искусстве [17], и эта последовательность воспроизводит путь от технического правила к художественному результату.

Линь Яоцзи требует также от исполнителя знания русской, немецкой и французской исполнительских традиций и выбора между ними в зависимости от стиля произведения [1, с. 84]. Национальная традиция в этой перспективе становится одной из стилевых систем, которыми владеет исполнитель, и осваивается с равной степенью осознанности. Практическое значение такой задачи возрастает по мере того, как концерт «Лян Чжу» входит в программы международных скрипичных конкурсов [15] и исполняется скрипачами, не связанными с китайской традицией. Для них опорой служат исследования, в которых технические рекомендации соотнесены с жанровыми прообразами [16; 15].

Заключение

1. Национальная музыкальная традиция входит в исполнительскую практику китайской скрипичной музыки XX века на трёх уровнях: приёма, прообраза и эстетической категории. Источниками нормы служат музыкальный театр с системой напевов-цяндяо, амплуа и метро-темпов баньши, региональные школы игры на эрху и пентатоническая ладовая система; их нормы принадлежат устной традиции и лишь частично фиксируются в нотном тексте.

2. Технические решения систематизируются по параметрам звучания: выбор струны и регистра, скольжение, вибрато, штрих и артикуляция, фактура, орнаментика, метроритм и агогика. Наиболее нагружен значением параметр скольжения, выразительный смысл которого определяется сочетанием величины интервала, направления, скорости и дополнительных условий исполнения.

3. Технический приём становится интерпретационным решением при трёх условиях: опознании жанрового прообраза (его речевой природы и закреплённости за персонажем), сохранении его выразительной функции (функциональной эквивалентности) и подчинении логике формы «зачин — изложение — поворот — заключение». Педагогическая передача национальной нормы располагается между техницизмом, отмеченным в китайской критике скрипичного образования, и методикой Линь Яоцзи, в которой техника описывается в категориях китайской эстетики.

Полученные результаты могут быть использованы в классе специальной скрипки при работе над национальным репертуаром, а также при подготовке исполнительских редакций китайских скрипичных сочинений с указаниями на прообраз и способ исполнения приёма.

Литература

1. *Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2018. 205 с.*
2. *Синь Син. Становление и развитие скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2022. 211 с.*
3. *Му Цюаньчжи. Соединение европейского и национального в Концерте для скрипки с оркестром Го Вэньцзина "Туюнь" // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 4 (46). С. 48-54.*
4. *Медведева Ю. П., Му Цюаньчжи. Между Востоком и Западом: скрипичный концерт Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана "Влюбленные-бабочки" ("Лян Чжу") // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 2 (48). С. 55-61.*
5. *Синь Син. Творческий путь и скрипичное наследие Ма Сыцуна // Музыкальное образование и наука. 2020. № 1 (12). С. 13-17.*
6. *Вань Кэчао. Элементы китайской музыкальной традиции в творчестве Ма Сыцуна // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2020. № 4. С. 20-25.*
7. *Ян Цзиньпэн. "Китайский стиль" в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 3 (21). С. 46-53.*

8. *Петрова А. М. Квартетное творчество китайских композиторов: к проблеме отражения национального содержания // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 162-174. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-162-174.*
9. *Ли Минмин. Национальный музыкальный инструмент эрху в практике китайских исполнителей XX века // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2024. № 2 (38). С. 90-102. DOI: 10.61908/2413-0486.2024.38.2.90-102.*
10. *Цыкина Ю. Ю., Чан Лю. Формирование и развитие региональных стилей музыки для эрху в Китае // Сервис plus. 2025. Т. 19, № 1. С. 90-99. DOI: 10.5281/zenodo.15170129.*
11. *Stock J. P. J. Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings. Rochester: University of Rochester Press, 1996. xiv, 209 p.*
12. *Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2011. 28 с.*
13. *Му Цюаньчжи. Становление скрипичного образования в Китае в первой половине XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 8 (82). С. 125-127.*
14. *Чэнь Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки Востока и Запада // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 164-175. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-164-175.*
15. *Zhang Y. The Butterfly Lovers' Violin Concerto (1959): DMA doctoral project. Las Vegas: University of Nevada, 2021. 60 p. DOI: 10.34917/26341212.*
16. *Guo Y. The Interpretation of Violin Performance Style in "The Butterfly Lovers Violin Concerto" // Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance. 2023. Vol. 8, art. 9. URL: https:// accelerandobjmd. weebly. com/ issue8/the- interpretation-of-violin-performance-style-in-the-butterfly-lovers-violin-concerto (дата обращения: 10.09.2026).*
17. *Ян Баочжи. Основы методики обучения игре на скрипке Линь Яоцзи Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. 68 с. (На кит. яз.)*
18. *Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.*
19. *Переверзев Н. К. Исполнительская интонация. М.: Музыка, 1989. 207 с.*
20. *Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.*
21. *Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. 414 с.*
22. *Пэн Чэн. Ладовая система юнь-гун-дяо и её претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2013. 220 с.*

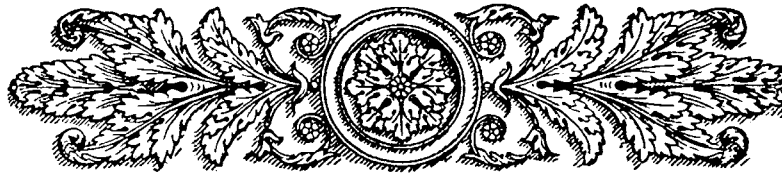
REFERENCES

1. *Mu Quanzhi. Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire: dis. ... kand. Art History: 17.00.02. Nizhny Novgorod, 2018. 205 p.*
2. *Xin Xing. Formation and development of the violin concerto in the works of Chinese composers of the XX century: dis. ... kand. Art History: 17.00.02. Nizhny Novgorod, 2022. 211 p.*
3. *Mu Quanzhi. The combination of European and national in Guo Wenjing's Violin Concerto "Tuyun" // Actual problems of higher musical education. 2017. No. 4 (46). pp. 48-54.*
4. *Medvedeva Y. P., Mu Quanzhi. ""Between East and West: the violin concerto by He Zhanhao and Chen Gang "Butterfly Lovers" ("Liang Zhu") // Actual problems of higher musical education. 2018. No. 2 (48). pp. 55-61.*
5. *Xin Xing. Ma Sytsong's creative path and violin legacy // Musical education and Science. 2020. No. 1 (12). pp. 13-17.*
6. *Wan Kechao. Elements of the Chinese musical tradition in the works of Ma Sytsong // Society. Wednesday. Development (Terra Humana). 2020. No. 4. pp. 20-25.*
7. *Yang Jinpeng. "Chinese style" in the works of Chinese composers: periodization, specifics of implementation // Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art studies. 2023. No. 3 (21). pp. 46-53.*
8. *Petrova A.M. Quartet creativity of Chinese composers: towards the problem of reflecting national content // Bulletin of Musical Science. 2023. Vol. 11, No. 3. pp. 162-174. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-162-174.*

9. *Lee Minmin. The national musical instrument Erhu in the practice of Chinese performers of the XX century // Music Journal of the European North. 2024. No. 2 (38). pp. 90-102. DOI: 10.61908/2413-0486.2024.38.2.90-102.*
10. *Tsykina Yu. Yu., Chang Liu. Formation and development of regional styles of music for erhu in China // Service plus. 2025. Vol. 19, No. 1. pp. 90-99. DOI: 10.5281/zenodo.15170129.*
11. *Stock J. P. J. Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings. Rochester: University of Rochester Press, 1996. xiv, 209 p.*
12. *Budaeva T. B. Music of the traditional Chinese Jingju Theater (Beijing Opera): abstract of the dissertation ... kand. Art history: 17.00.02. Moscow, 2011. 28 p.*
13. *Mu Quanzhi. The formation of violin education in China in the first half of the twentieth century // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice. 2017. No. 8 (82). pp. 125-127.*
14. *Chen Chenzi. The evolution of Chinese musical art: on the development of a dialogue between the music of the East and the West // Bulletin of Musical Science. 2023. Vol. 11, No. 1. pp. 164-175. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-164-175.*
15. *Zhang Y. The Butterfly Lovers' Violin Concerto (1959): DMA doctoral project. Las Vegas: University of Nevada, 2021. 60 p. DOI: 10.34917/26341212.*
16. *Guo Y. The Interpretation of Violin Performance Style in "The Butterfly Lovers Violin Concerto" // Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance. 2023. Vol. 8, art. 9. URL: https:// accelerandobjmd.weebly.com/issue8/the- interpretation-of-violin-performance-style-in-the-butterfly- lovers-violin-concerto (date of request: 09/10/2026).*
17. *Yang Baozhi. Fundamentals of the violin teaching methodology by Lin Yaoji. Beijing: National Music Publishing House, 2004. 68 p. (In Chinese)*
18. *Zuo Zhengguan. Russian musicians in China. St. Petersburg: Composer, 2014. 336 p.*
19. *Pereverzev N. K. Performing intonation. Moscow: Muzyka, 1989. 207 p.*
20. *Shakhnazarova N. G. Music of the East and music of the West. Types of musical professionalism. Moscow: Soviet Composer, 1983. 153 p.*
21. *Musical aesthetics of the countries of the East / general ed. and the introductory article by V. P. Shestakov. Moscow: Muzyka, 1967. 414 p.*
22. *Peng Cheng. The Yun-gong-diao fret system and its implementation in the works of Chinese composers of the 20th century. St. Petersburg: Composer · St. Petersburg, 2013. 220 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ



Дай Мэнюй

Раннее распространение советских фильмов в КНР и особенности их культурной рецепции

Аннотация. В статье рассматривается ранний этап распространения советских кинофильмов в Китае и особенности их культурной рецепции в первое десятилетие существования Китайской Народной Республики. Цель исследования — на основе анализа архивных материалов и научной литературы выявить механизмы проникновения советского кинематографа в китайское культурное пространство, определить количественные и качественные характеристики кинопроката, а также проанализировать формы зрительского восприятия советских фильмов. Методологическую основу составили историко-генетический, сравнительно-аналитический и социокультурный подходы. В результате исследования установлено, что распространение советских фильмов в КНР представляло собой целенаправленную государственную политику, сочетавшую идеологические задачи с практикой массового просвещения; выделены три канала проникновения советского кино (демонстрация, дублирование, совместное производство), охарактеризованы жанровые и тематические предпочтения китайской аудитории. Сделан вывод о том, что советские фильмы сформировали для нескольких поколений китайских зрителей устойчивый образ Советского Союза и заложили основу для формирования киноэстетики социалистического реализма в КНР. Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших междисциплинарных исследованиях советско-китайских культурных связей.

Ключевые слова: советское кино, китайская кинематография, культурная рецепция, советско-китайское сотрудничество, кинопрокат, дублирование, социалистический реализм.

Изучение советско-китайских культурных связей сохраняет актуальность в условиях современного развития гуманитарного сотрудничества двух стран [4, с. 60–61]. Кинематограф — одно из наиболее массовых искусств XX века — выполнял не только эстетическую и развлекательную, но также образовательную и идеологическую функции [5]. Ранний этап проникновения советского кино в Китай (с 1920-х до начала 1960-х) представляет собой пример системного культурного взаимодействия, в ходе которого кинематограф СССР оказал влияние на формирование китайской киноиндустрии, зрительского сознания и профессиональных практик режиссёров и операторов [11, с. 57–60]. В условиях, когда Китай в первое десятилетие существования КНР искал образцы для социалистического развития, кино стало одним из наиболее эффективных каналов трансляции советского опыта.

Первые контакты китайской аудитории с советским кино относятся к середине 1920-х годов. Демонстрация «Броненосца „Потёмкин"» в Шанхае в 1926 году ознакомила интеллигенцию с принципами советской монтажной школы и новаторским языком кино, принципиально отличающимся от голливудского повествовательного стиля [12, с. 78–80]. Революционный монтаж Сергея Эйзенштейна произвёл глубокое впечатление на китайских интеллектуалов и кинематографистов, которые усмотрели в советском кинематографе не просто новые эстетические приёмы, но политическое выражение революционного сознания [12, с. 80].

Лю Юаньюань характеризует период 1917–1949 гг. как модель взаимодействия двух разносистемных кинематографий, в которой советское кино занимало скромное, но значимое место [8, с. 7]. До 1949 года более 85 % китайского кинопроката занимали европейские и американские фильмы, что отражало зависимость Китая от западного культурного влияния; советское же кино составляло лишь небольшую часть из общего потока [9, с. 63]. Тем не менее в 1930-е годы прокат советских революционных фильмов — «Чапаева», «Ленина в Октябре», «Мы из Кронштадта» — способствовал формированию «левого» направления в китайском кинематографе [9, с. 63–64]. Эти фильмы резонировали с революционными устремлениями части китайской интеллигенции и левой кинематографической критики, которая видела в советском кино образец политически ангажированного искусства.

Отдельно следует упомянуть роль советского производства фильмов о крестьянской жизни, которые получали особое внимание в аграрном Китае. Фильм «Заблудшие овцы» (1936), созданный китайскими режиссёрами, ярко демонстрирует творческую рецепцию советской картины «Путёвка в жизнь» — режиссёры переработали конструктивное и оптимистичное видение советского кино

применительно к китайским реалиям, создав собственную версию истории о социальном спасении молодёжи [8, с. 8]. Этот пример показывает, что советское влияние в 1930-е годы не было механическим подражанием, а творческой интерпретацией.

Этот период, по выражению А. Л. Верченко, подготовил фундаментальные основания для полномасштабного сотрудничества, которое развернулось после образования КНР [4, с. 61]. Советская монтажная школа и революционная эстетика кино уже были известны китайским кинематографистам, что облегчило восприятие советского опыта в новую эпоху.

После образования Китайской Народной Республики 1 октября 1949 года советско-китайское кинематографическое сотрудничество кардинально изменилось — из культурного диалога отдельных интеллектуалов оно превратилось в государственную политику. Это преобразование произошло с удивительной быстротой. Уже 14 августа 1949 года, за два месяца до провозглашения КНР, было принято «Решение об усилении кинопроизводства», которое объявило кинематограф одним из приоритетных инструментов идеологической работы, развлечения и просвещения [9, с. 62]. Это решение имело принципиальное значение: кино было включено в стратегический план социалистического строительства.

В стране с массовой неграмотностью (в начале 1950-х годов грамотность составляла примерно 20% кино было самым доступным видом искусства. В отличие от печатного слова, кинематограф не требовал умения читать и способен был охватить колоссальные аудитории, особенно через системы мобильного показа в сельской местности, где проживало подавляющее большинство населения. Как подчёркивает А. Л. Верченко, советские руководители СССР и КНР отчётливо понимали эту особенность кино [4, с. 61].

Публикация серии статей в официальной газете «Жэньминь жибао» 30 октября 1949 года задала идейные ориентиры для всей последующей политики. Статьи настаивали на нескольких ключевых тезисах: советское кино превосходит капиталистическое по качеству и идейному содержанию; Китай должен учиться у СССР, пройдя советский путь развития; распространение «здоровых» советских фильмов и вытеснение «отравляющих» американских фильмов — это не культурная, а политическая задача [9, с. 62]. Язык газеты был примечателен: американское кино позиционировалось как яд, как враг народного сознания, в то время как советское — как витамин и защита.

В следующие годы пресса стабильно поддерживала этот нарратив. К примеру, в 1952 году газета подчёркивала огромную бескорыстную помощь советских кинематографистов в организации дублирования, обучении кадров и строитель-

стве киностудий [4, с. 64]. Этот образ «братской помощи», в отличие от эксплуатации Запада, был центральным в официальном дискурсе.

Институционально сотрудничество было официально закреплено «Соглашением о культурном сотрудничестве» между СССР и КНР от 5 июля 1956 года, которое предусматривало координированный обмен фильмами, подготовку специалистов, совместное производство картин и техническую помощь [11, с. 58–60]. Это соглашение создало юридическую и административную базу для углубления взаимодействия. Однако постановление Совмина СССР от 25 июля 1950 года уже предусматривало перевод 31 советского фильма на китайский язык в московских студиях, что указывает на стремление начать практическую реализацию сотрудничества ещё до формального договора.

Распространение советских фильмов в КНР осуществлялось по нескольким чётко организованным каналам, каждый из которых вносил специфический вклад в развитие китайской киноиндустрии. А. С. Исаев выделяет образовательное и техническое направления этого сотрудничества, которые пересекались и дополняли друг друга [7, с. 156–166]. Д. В. Малаев конкретизирует эту типологию: демонстрация фильмов массовой аудитории, повышение качества дубляжа, помощь в съёмках новых фильмов, создание совместных картин [9, с. 62].

Количественные показатели кинопроката впечатляют масштабом. Если в 1948 году аудитория советского кино в Китае составляла всего 1,3 млн человек, то к 1950 году она выросла более чем в тридцать раз — до 48–62 млн человек [9, с. 63]. Это резкое увеличение было достигнуто благодаря созданию системы стационарных кинотеатров в городах и мобильного кино в сельской местности. С 1949 по 1962 год было дублировано и показано более 950 советских фильмов, причём их совокупная аудитория достигла 1,4 млрд зрителей за этот период [4, с. 64]. Для сравнения: население КНР в начале 1950-х годов составляло около 540 млн человек, что означает, что в среднем каждый советский фильм видели около 1,5 млн человек — цифра, которая подчёркивает поистине массовый характер этого культурного явления.

По детальным данным Лю Дишаня, за семнадцать лет (с 1949 по 1966) было дублировано 421 советский фильм, при этом на долю советского кино приходилось примерно 49 % всего иностранного импорта [9, с. 63]. Это означало, что в 1950-е годы любой иностранный фильм, который видел китайский зритель, с вероятностью близкой к 50% был советским. Такое доминирование было целенаправленной политикой, а не результатом рыночных сил.

География распространения также отражала приоритеты: фильмы сначала показывались в крупных городах (Пекин, Шанхай, Нанкин, Ханькоу), затем через сеть провинциальных кинотеатров и мобильного кино проникали в сельскую

местность. Это позволяло охватить аудитории с разным уровнем образования и политической подготовки, адаптируя коммуникацию к локальным условиям.

Дублирование советских фильмов было чрезвычайно важным каналом, поскольку позволяло преодолеть языковой барьер и придать фильмам более органичное звучание для китайской аудитории. Первоначально эта работа велась в Москве. Постановление Совмина СССР от 25 июля 1950 года предусматривало перевод и дублирование 31 фильма на советских киностудиях [4, с. 67], что позволило быстро обеспечить хорошего качества версии наиболее важных картин. Однако московские студии быстро оказались перегруженными работой.

Поэтому в 1950–1951 годах центр дублирования был перенесён в Чанчуньскую киностудию, расположенную в Маньчжурии и ставшую символом советско-китайского кинематографического сотрудничества [4, с. 67]. Чанчуньская студия располагала лучшей техникой и привлекла талантливых китайских переводчиков, звукооператоров и режиссёров дублирования. Станция была оснащена с помощью советских специалистов и технического оборудования.

Сам процесс дублирования был не просто технической работой, но культурной деятельностью. Переводчики должны были не только воспроизвести диалоги, но и адаптировать их к культурному контексту, заменяя несоответствующие реалиям образы и фразы, добиваясь соответствия между движениями губ актёров и звуком. Это требовало как филологической подготовки, так и понимания киноязыка. В результате советские фильмы становились не просто переведёнными, но локализованными произведениями, укоренёнными в китайском культурном контексте [4, с. 67].

Хотя совместное производство фильмов было ограничено по масштабу, оно имело высокий символический и практический вес. За период сотрудничества было создано несколько совместных советско-китайских картин: «Победа китайского народа» (документальный фильм, 1951), «Освобождённый Китай» (1951), «В едином строю» (1954), «Тропою джунглей» (1952) [4, с. 65–66].

«Победа китайского народа» была документальной хроникой, посвящённой триумфу коммунистической революции в Китае. Фильм был создан совместно советскими и китайскими кинематографистами, причём советская сторона предоставила не только техническое оборудование и экспертизу, но и документальные кадры советских празднеств и парадов, которые визуально подчёркивали единство двух социалистических держав. Роль советского режиссёра И. П. Копалина, который руководил проектом, была принципиальной — он привнёс в фильм кинематографическую культуру советской документалистики.

«Тропою джунглей» — приключенческий фильм — демонстрировал возможность сотрудничества в других жанрах, а не только в политической документалистике. Фильм показывал советских и китайских персонажей, работающих

вместе против врагов социализма, визуально утверждая идею пролетарского интернационализма.

Совместные съёмки обеспечивали прямой трансфер технологий, опыта и киноязыка между советскими и китайскими специалистами. Китайские режиссёры и операторы, работая рядом с советскими коллегами, перенимали их методы, подходы к композиции, освещению и монтажу. Это было более эффективно, чем любые учебные семинары, потому что знание передавалось через практическую деятельность.

Четвёртый, часто недооценённый канал — это подготовка кадров и стажировки. Рядом советских и китайских источников подтверждается, что десятки китайских режиссёров, операторов, звукооператоров и сценаристов проходили стажировку в Москве, в кинематографических институтах и на советских киностудиях [4, с. 66]. Это позволяло им напрямую ознакомиться с советскими методами, разговаривать с признанными мастерами советского кино, работать с передовым оборудованием.

Такие стажировки были важны не только для передачи техники, но и для формирования общего видения кино как инструмента социального преобразования. Молодые китайские кинематографисты впитывали не просто ремесло, но идеологию советского кинематографа — его убеждение в том, что кино должно служить народу, расширять его сознание, формировать его ценности.

Отбор фильмов для распространения в КНР определялся в первую очередь идеологическими задачами социалистического строительства, а не коммерческими или чисто художественными соображениями. Тематически репертуар структурировался следующим образом:

Фильмы о Октябрьской революции и гражданской войне занимали центральное место в советском экспорте. Картины «Ленин в Октябре» (1937) и «Оборона Царицына» (1933) [9, с. 64] были показаны множество раз. Эти фильмы служили образцом того, как революция может быть представлена как глубоко гуманный, героический и неизбежный исторический процесс. Образ Ленина, созданный в советском кино, предоставлял китайской аудитории пример революционного лидера, который был одновременно и человеком (с чувствами, сомнениями), и символом исторической необходимости.

«Чапаев» (1934), вероятно, был одним из наиболее популярных фильмов, поскольку образ красного командира апеллировал к китайским представлениям о героическом военачальнике, переводя его в социалистический контекст. Фильм показывал, что революционная армия может быть героичной и эффективной, что была важной идеологической позицией в контексте китайской гражданской войны, ещё не полностью завершённой в 1949 году.

Фильмы об индустриализации, такие как «Донецкие шахтёры» и «Далеко от Москвы» [9, с. 64], были призваны вдохновить китайского зрителя на участие в экономическом развитии. Они показывали, как советское государство за короткий срок превратило аграрную страну в индустриальную державу. Для Китая, который только начинал свой путь индустриализации, эти фильмы были не просто развлечением, но и учебным пособием, демонстрирующим возможный путь развития.

Эти картины конструировали образ советского рабочего как героя истории, человека, создающего будущее своим трудом. Они развенчивали мифы о том, что индустриализация должна означать эксплуатацию или страдания — напротив, советское кино показывало её как источник гордости и коллективного блага.

Фильмы о советской коллективизации, особенно «Трактористы» и «Кубанские казаки» [4, с. 67–68], пользовались огромным успехом в крестьянском Китае. Это было неслучайно: коллективизация была не просто аналогом китайской земельной реформы, но и символом будущего, которое ждало китайскую деревню. В то время как в реальности советская коллективизация была насильственной и сопровождалась голодом, советское кино представляло её как добровольное и благотворное преобразование.

«Кубанские казаки» был особенно популярен, потому что показывал не только материальное изобилие (плодородные колхозные поля, сытая жизнь), но и культурное богатство социалистической деревни (праздники, танцы, образование). Образ советской колхозной деревни, представленный в этом фильме, был утопичным и привлекательным, и он во многом формировал представления китайских крестьян о будущем коллективного сельского хозяйства.

Картины о советской борьбе против фашизма, такие как «Зоя» (о подвиге партизанки), «Молодая гвардия» (о комсомольцах-подпольщиках), «Рядовой Александр Матросов» (о солдате, закрывшем амбразуру своего тела) [4, с. 67], служили образцами патриотизма и самопожертвования ради высшей идеи. Эти фильмы были особенно значимы для Китая, который только что прошёл через гражданскую войну и мобилизовал молодёжь для участия в корейской войне (1950–1953).

Образы героев в этих фильмах — женщин и мужчин, готовых умереть за социализм — создавали эмоциональную привязанность к советской идеологии. Они говорили не только разумом, но и сердцем, показывая, что социализм стоит того, чтобы за него бороться и даже умереть.

Экранизации советских классиков, таких как «Как закалялась сталь» (по роману Н. А. Островского), «Мать» (по А. М. Горькому), «Тихий Дон» (по М. А. Шолохову) [4, с. 67–68], обладали особым авторитетом. Эти фильмы демонстри-

ровали, что социализм вырастает из русской культурной традиции, что он не является чужеродным западным заимствованием, а закономерным развитием лучших черт русской литературы и философии.

«Как закалялась сталь» заслуживает особого внимания. Образ Павла Корчагина получил в Китае исключительную популярность, став образцом для молодого поколения. Павел Корчагин — это герой, который жертвует личным счастьем и здоровьем ради революции, кто находит смысл жизни в служении обществу. Его образ был идеален для китайской молодёжи, которой предлагалось пожертвовать традиционными ценностями (семья, личное благополучие) ради социалистического строительства.

Детские фильмы также завозились и показывались. Хотя в источниках они упоминаются менее часто, их идеологическое значение было велико. Советское детское кино задавало образцы воспитания нового типа человека, социально активного и идеологически преданного. Роль Советского Союза как старшего братского наставника для Китая включала в себя и передачу моделей воспитания подрастающего поколения.

Культурная рецепция советского кино в КНР была много уровневой, охватывая аудиторию, повседневную практику, профессиональную среду и государственный идеологический уровень. Эта многоуровневость была ключевой чертой эффективности советского культурного влияния.

На уровне простого зрительского восприятия советские фильмы создавали новые образцы героизма, морали и возможного будущего. Образы Ленина, Сталина, Чапаева, Зои Космодемьянской, Варвары из «Сельской учительницы» (фильм о сельской учительнице, способной благодаря социализму достичь личного счастья и служить народу) становились для миллионов китайских зрителей образцами для подражания, новыми пророками нового мира [9, с. 63].

В китайской прессе советские фильмы описывались не просто как хорошие картины, а как «витамины и углеводы», необходимые пищевые вещества для здорового развития общества, в противовес «отравляющим» американским лентам, которые развращают нравственность и внушают капиталистические ценности [9, с. 64]. Это медицинско-питательная метафора была очень популярна в пропагандистских текстах и отражала глубокую убеждённость в том, что кино — это не просто развлечение, а средство массовой идеологической гигиены.

Фундаментальный тезис, тиражируемый в прессе: «Советский Союз сегодня — это наше завтра» — вселял в зрителей уверенность в неизбежности социалистического будущего и в том, что следование советскому пути гарантирует не только политическое и экономическое развитие, но и счастье [9, с. 64]. Этот нарратив был убедителен потому, что в советских фильмах показывались ре-

альные результаты: индустриализованная экономика, образованное общество, боевая подготовка молодёжи, международное признание.

На уровне повседневной культуры, по наблюдению исследователя Ду Сянжуя, влияние советского кино было осязаемым и зримым. Крылатые фразы из советских фильмов вошли в обиход китайской речи, став частью повседневного языка [5]. Люди цитировали диалоги, использовали афоризмы, пересказывали сюжеты. Это означало, что фильмы органично встроились в социальную коммуникацию, став не просто кинопродуктом, но частью культуры.

Советская мода также начала влиять на повседневный стиль. Советское женское платье, практичное и современное, стало популярной моделью одежды среди городских женщин Китая [5]. Это казалось мелочью, но на самом деле отражало более глубокий процесс: образ жизни, показанный в советских фильмах, начинал копироваться в реальности. Советская женщина в фильмах часто изображалась как независимая, образованная, участвующая в производстве — и этот образ был привлекателен для китайских женщин, стремящихся вырваться из конфуцианских рамок.

На профессиональном уровне влияние было ещё более глубоким и долгосрочным. Китайские киноработники систематически учились у советского кино: выбору сюжетов (революционных, патриотических, героических), методам создания персонажей (герой как символ исторической необходимости, а не психологический портрет), способам визуального повествования [9, с. 63]. Социалистический реализм был признан высшим критерием кинематографического мастерства, а не одной из возможных эстетик.

В первой половине 1950-х годов китайское кино систематически копировало советскую систему производства и управления [4, с. 68]. Это не было результатом прямого приказа, а скорее органическим процессом: если советское кино — это образец, то его организационная структура, система обучения, процессы производства тоже должны быть образцом. Китайские режиссёры, вернувшиеся со стажировки в СССР, привносили в свою работу советские методы.

Более того, совместные съёмки фильмов означали, что советские специалисты работали рядом с китайскими коллегами, демонстрируя свои методы в действии. Это было подобно передаче мастерства от учителя к ученику в традиционной ремесленной практике, но с современными технологиями и социалистической идеологией.

На государственном уровне советское кино служило инструментом формирования общенационального идеологического консенсуса. Гипотеза культивации предполагает, что длительное и систематическое воздействие кино формирует у аудитории устойчивое восприятие социальной реальности [5]. В данном случае массированное распространение 421 советского фильма, просмотрен-

ного миллиардами зрителей, создавало перед аудиторией «полный облик» советского общества — его экономических достижений, военной мощи, культурного уровня, морального превосходства [5].

Это воздействие было тем более эффективно, что оно было не навязано насильно, а представлено в эстетически привлекательной форме. Люди ходили в кинотеатры не потому, что были обязаны, а потому, что им нравилось. Они входили в слёзы при просмотре трагедии Павла Корчагина, смеялись над комедийными сценами в деревенских фильмах, восхищались подвигами советских героев. Эти эмоции закреплялись в памяти гораздо сильнее, чем любые пропагандистские брошюры.

Результатом этого многоуровневого воздействия было то, что для целого поколения китайцев, родившихся в 1930-е и 1940-е годы, образ Советского Союза был сформирован прежде всего советским кино. Они знали СССР не из газет (которые многие не могли читать) и не из личного опыта, а из образов советских фильмов. Эти образы создавали реальность столь же действительную, как и политические договоры или экономические контракты.

Пик сотрудничества пришёлся на 1949–1956 годы, когда советско-китайский альянс рассматривался обеими сторонами как стратегический союз социалистических держав. Однако после 1956 года, особенно после доклада Хрущёва на XX съезде КПСС о преступлениях Сталина и критики культа личности, советско-китайские отношения начали охлаждаться. Это охлаждение имело прямое влияние на кинематографическое сотрудничество.

В конце 1950-х годов начались идеологические разногласия: китайское руководство возражало против критики сталинского наследия, считая его посягательством на авторитет революции вообще. Кроме того, Китай развивал собственное понимание социалистического пути, который не всегда совпадал с советским. Эти политические расхождения привели к сокращению объёмов культурного обмена.

К началу 1960-х годов — в период Великого скачка (1958–1962) и начинающейся Культурной революции в Китае — интерес к советским фильмам заметно снизился. Новое поколение китайских режиссёров, сформировавшихся под влиянием советского кино, теперь развивало собственный кинематографический язык, основанный на китайской революционной традиции. Советские фильмы, которые были эталоном в 1950-е годы, теперь воспринимались как наследие предыдущего периода сотрудничества, а не как актуальный образец.

Количественно это выразилось в том, что если в 1950-е годы новых советских фильмов дублировалось десятками ежегодно, то после 1960 года темпы значительно замедлились. К 1962 году, когда первый двадцатилетний период

взаимодействия закончился, объём советского кино в китайском проката упал до минимума.

Опыт раннего распространения советских фильмов в КНР может быть полезен при разработке современных программ российско-китайского культурного сотрудничества, особенно в контексте перекрёстного года культуры (2024–2025). Перспективы дальнейших исследований связаны с: (1) междисциплинарным анализом рецепции конкретных фильмов («Как закалялась сталь», «А зори здесь тихие» и др.) через методы цифровых гуманитарных наук; (2) привлечением архивных материалов из российских и китайских архивов с целью получения более полной картины процесса дублирования и отбора фильмов; (3) количественными методами анализа зрительских предпочтений, основанными на данных о повторяемости показов и регионального распределения аудитории; (4) исследованием трансфера профессиональных практик через анализ биографий китайских кинематографистов, прошедших стажировку в СССР.

Литература

1. *Верченко А. Л. Из истории становления советско-китайского сотрудничества в документальном кино // Китай в мировой и региональной политике. История и современность. — 2021. — № 26. — С. 420–431.*
2. *Верченко А. Л. Первый опыт советско-китайского сотрудничества в кинематографии (1949–1950) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. — 2022. — Т. 21, № 4. — С. 70–80.*
3. *Верченко А. Л. Режиссёр-документалист И. П. Копалин и первая попытка снять фильм о победе китайского народа // Проблемы Дальнего Востока. — 2020. — № 4. — С. 180–188.*
4. *Верченко А. Л. Советско-китайское сотрудничество в области кинематографии в 1950-е годы // Восточная Азия: факты и аналитика. — 2024. — № 2. — С. 60–72.*
5. *Ду Сянжуй. К вопросу об особенностях распространения классики советского кино в Китае // Universum: филология и искусствоведение. — 2018. — № 10 (56). — URL: https://7universum.com/ru/philology/archive/item/6447 (дата обращения: 25.05.2026).*
6. *Желоховцев А. Н. Основные этапы развития китайского кино // Вопросы культурной революции в КНР. — М., 1960.*
7. *Исаев А. С. Сотрудничество Китая с СССР и Россией в области кинематографии (1949–2019 гг.) // Проблемы Дальнего Востока. — 2019. — № 2. — С. 156–166.*
8. *Лю Юаньюань. Представленность научных исследований по вопросам взаимодействия советского и китайского кинематографа // Телекинет. — 2024. — № 4 (29). — С. 6–11.*
9. *Малаев Д. В. Влияние советского кино на китайский кинематограф в «семнадцатилетний» период // Скиф. Вопросы студенческой науки. — 2022. — № 5 (69). — С. 61–66.*
10. *Советско-китайские культурные связи. 1949–1960 гг.: сборник документов / отв. ред. В. С. Мясников. — М.: Кучково поле. Музеон, 2022. — 848 с.*
11. *Соглашение о культурном сотрудничестве между СССР и Китайской Народной Республикой // Советско-китайские отношения. 1917–1957: сборник документов. — М.: Издательство восточной литературы, 1959. — 466 с.*
12. *Торопцев С. А. Очерк истории китайского кино, 1896–1966. — М.: Наука, 1979. — 230 с.*
13. *Ху Сяньчжан. Всемерно развивать роль культуры как моста между Китаем и Россией // Образ Китая в современной России. — М.: Русская панорама, 2007. — С. 57–63.*
14. *Ли Вэй. Распространение и влияние советских фильмов в Китае в 1950-е годы // Вэньи шэнхо. Вэньи лилунь. — 2015. — С. 152–153.*
15. *Лю Дишань. Исследование советских фильмов в Китае 1950-х годов // Ин ши таньвэнь. — 2008. — С. 55–60.*

16. *Шэнь Юнь. Начало формирования киноиндустрии Нового Китая (1949–1957) // Дандай дянин. — 2005. — № 4. — С. 32–42.*
17. *Cheng Jihua. Zhongguo dianying fazhan shi [История развития китайского кино]: в 2 т. — Пекин: Чжунго дянин, 1963.*
18. *Сыи Т. Советские фильмы в Китае (1949–1979 гг.) : диссертация … кандидата исторических наук. — Санкт-Петербург, 2019.*
19. *Zhao Weifang. Sulian/Eluosi yingshiju zai Zhongguo de chuanbo ji qishi [Распространение и значение советских/российских фильмов и сериалов в Китае] // Чжунго вэньи пинлунь. — 2021. — № 10. — С. 106–115.*

REFERENCES

1. *Verchenko A.L., Kitay v mirovoy i regional'noy politike. Istoriya i sovremennost', 2021, No. 26, pp. 420-431.*
2. *Verchenko A.L., Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya, 2022, Vol. 21, No. 4, pp. 70-80.*
3. *Verchenko A.L., Problemy Dal'nego Vostoka, 2020, No. 4, pp. 180-188.*
4. *Verchenko A.L., Vostochnaya Aziya: fakty i analitika, 2024, No. 2, pp. 60-72.*
5. *Du Syanruy, Universum: filologiya i iskusstvovedenie, 2018, No. 10 (56), available at: https://7universum.com/ru/philology/archive/item/6447 (May 25, 2026).*
6. *Zhelokhovtsev A.N. Voprosy kul'turnoy revolyutsii v KNR, Moscow, 1960.*
7. *Isaev A.S., Problemy Dal'nego Vostoka, 2019, No. 2, pp. 156-166.*
8. *Lyu Yuan'yuan, Telekinet, 2024, No. 4 (29), pp. 6-11.*
9. *Malaev D.V., Skif. Voprosy studencheskoy nauki, 2022, No. 5 (69), pp. 61-66.*
10. *Sovetsko-kitayskie kul'turnye svyazi. 1949-1960 gg.: sbornik dokumentov (Soviet-Chinese cultural relations. 1949-1960: collection of documents), Ed. V.S. Myasnikov, Moscow: Kuchkovo pole. Muzeon, 2022, 848 p.*
11. *Soglashenie o kul'turnom sotrudnichestve mezhdu SSSR i Kitayskoy Narodnoy Respublikoy (Agreement on cultural cooperation between the USSR and the People's Republic of China). In: Sovetsko-kitayskie otnosheniya. 1917-1957: sbornik dokumentov (Soviet-Chinese relations. 1917-1957: collection of documents), Moscow: Izdatel'stvo vostochnoy literatury, 1959, 466 p.*
12. *Toroptsev S.A. Ocherk istorii kitayskogo kino, 1896-1966 (Essay on the history of Chinese cinema, 1896-1966), Moscow: Nauka, 1979, 230 p.*
13. *Khu Syan'chzhan. Vsemerno razvivat' rol' kul'tury kak mosta mezhdu Kitaem i Rossiey (To fully develop the role of culture as a bridge between China and Russia). In: Obraz Kitaya v sovremennoy Rossii (The image of China in modern Russia), Moscow: Russkaya panorama, 2007, pp. 57-63.*
14. *Li Vey, Ven'i shenkho. Ven'i lilun', 2015, pp. 152-153.*
15. *Liu Dishan', In shi tan'ven', 2008, pp. 55-60.*
16. *Shen Yun', Danday dyanin, 2005, No. 4, pp. 32-42.*
17. *Cheng Jihua. Zhongguo dianying fazhan shi [History of the development of Chinese cinema]: in 2 vols., Beijing: Zhongguo dianying, 1963.*
18. *Syi T. Sovetskie fil'my v Kitae (1949-1979 gg.) (Soviet films in China (1949-1979)), Candidate's thesis, Saint Petersburg, 2019.*
19. *Zhao Weifang, Zhongguo wenyi pinglun, 2021, No. 10, pp. 106-115.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 02.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Ли Бодун

Классическая поэзия в современной китайской вокальной музыке: стратегии музыкального перекодирования культурной памяти

Аннотация. В статье исследуется функционирование классической китайской поэзии в современной вокальной музыке КНР с позиции музыкального перекодирования культурной памяти. Предлагается трактовать обращение композитора к древнему поэтическому тексту как многоуровневый перевод литературно-культурного кода в современный музыкальный язык. Выделены просодико-интонационная, ладово-мелодическая, образно-семантическая, темброво-фактурная, композиционно-драматургическая, исполнительская и медиакоммуникационная стратегии перекодирования. На материале современных интерпретаций «Гуань цзюй», «Цзинь сэ», «Цинъюйань. Праздник фонарей» и других произведений показано, что музыка не только сохраняет поэтический первоисточник, но и перераспределяет его смысловые акценты, формируя актуальную модель восприятия классического наследия. Обосновано, что культурная память поддерживается не буквальной консервацией исторического музыкального языка, а воспроизводством узнаваемых культурных кодов в изменившейся звуковой и коммуникативной среде.

Ключевые слова: китайская вокальная музыка, классическая китайская поэзия, гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи), культурная память, музыкальное перекодирование, музыкальная семантика, национальная традиция, вокальная интерпретация, современная китайская музыка.

Развитие китайского национального вокального искусства питает интерес современных композиторов к классическому поэтическому наследию. Литературным фундаментом для сочинения музыки, обучения певцов, исполнительских трактовок и медиапроектов служат сборники «Шицзин», труды поэтов эпохи Тан и Сун; к этому кругу авторов относятся Ли Бо, Су Ши, Ли Цинчжао, Синь Цицзи и Ли Шанъинь. Закономерность отчетливее всего видна в камерном вокальном жанре гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи), который подразумевает сочинение новой музыки к древним стихам. Научные разработки фиксируют рост изучения этого репертуара. Констатируется однотипность примеров, сходство аналитических методик и редкое применение междисциплинарного инструментария [1].

Трансформация роли классического литературного произведения в музыке актуализирует тему. Функции музыкальной интерпретации не сводятся к формальному обрамлению стиха. Она акцентирует конкретные лексемы и образные ряды, устанавливая временные рамки звучания, точки смыслового напряжения и тембральную окраску поэтического пространства. Аудитории задается вектор восприятия культурного достояния. При изучении эстетических принципов жанра «гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи)» выяснилось: синтез архаичной поэзии с новейшими композиторскими техниками оформился в область китайского вокального искусства [2-4].

Цель – выявить стратегии музыкального преобразования коллективной памяти в современном китайском вокальном искусстве на материале классической поэзии. Методический инструментарий складывается из структурно-функционального, сравнительного и семантического анализа, к которому добавляется интермедиальная методология. Научная новизна работы вытекает из трактовки вокальной композиции: она понимается не как пассивное озвучивание литературного источника, а как активный механизм отбора, перекомпоновки и заново переживаемой актуализации культурной памяти.

Словесное начало и музыкально-интонационная сфера взаимосвязаны. Эта связь исторически определила специфику классической китайской поэзии. Обособившись от музыкальной практики, стихи сохранили скрытую звуковую природу: метроритмику, тональную выразительность, рифму, параллелизм и значительную роль фонетического развития. Механическое объединение двух искусств, превращающее стихотворение в вокальное сочинение, не служит адекватной интерпретацией. Современные публикации понимают под «гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи)» продукт взаимодействия вековой поэтики и новых композиторских тенденций [3].

Интерпретация культурной памяти в этой работе исходит из ее трактовки не как незыблемого хранилища минувших событий, а как изменчивого процесса их воспроизводства в прогрессирующей аудиовизуальной и художественной среде. Методы вовлечения прошлого, согласно современным академическим концепциям, во многом предопределяются формами его репрезентации и распространения, диктуемыми медиумом [15; 16]. Применительно к феномену гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи) музыкальное произведение выступает не заповедником заранее заданного содержания, а инструментарием для его вторичной перекомпоновки. В плане содержания и в сети конвенциональных образов – «луна», «осень», «река», «лодка», «ветер», «башня», «колокол», «расставание», «цветок», «дорога» и «встреча» – материализуются закрепленные традицией смысловые блоки. Автор опусов нового времени вступает во взаимодействие с конкретным поэтическим текстом и с историческим пространством культурных ассоциаций, возбуждаемых этим материалом. Под музыкальным перекодированием понимается перенос семантических, ритмо-интонационных, образно-пластических и ценностно-аксиологических систем классических стихов на язык актуального вокального мышления.

Реконструируя этот переход, исследование опирается на следующие этапы: исходный поэтический материал, его культурно-семантическая интерпретация, кодирование в музыкальной системе, исполнительская трактовка, рецепция сегодня и реконструированная культурная память. Но эта последовательность не линейна. Первое знакомство реципиента с классическим стихотворным текстом в текущих социокультурных условиях происходит не через первоисточник, а часто опосредовано музыкальным опусом, концертной записью или иными медиаформатами, что полностью переворачивает классическую дидактическую схему. Программа «Классика в песнях» показывает, как синтез музыкального исполнения, визуального ряда и эмоционального воздействия переносит классические тексты из плоскости исторического наследия в сферу актуальной коллективной идентичности [6].

Сопоставление мелодии с фонетикой и ритмом китайского стиха открывает первый этап перекодировки. Смыслоразличительная функция тонов вынуждает композитора искать компромисс между речевой интонацией и автономными законами музыкального развития. Смысловая ясность слова внутри музыкальной фразы оказывается ведущим принципом, а не формальное совпадение тона и мелодического хода. Взаимосвязь артикуляции, ритма, чистоты интонации и экспрессии зафиксирована в трудах по гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи) [3].

Среди методологических подходов к исторической реконструкции аутентичного звучания особое место занимает стилизация, ориентированная на иньсун -

форму речитативно-распевной декламации [8]. Чтение стихотворного текста особым образом диктует мелодическое развертывание, так как декламационный характер исполнительства, опора на узкие интервалы, свободная ритмика и паузирование на ключевых иероглифах заставляют воспринимать музыкальную линию как производную от самого процесса произнесения стиха. В работе над «Гуань цзюй» обращение к технике иньсун прямо коррелирует с поддержанием этнокультурной идентичности классического образца. Исследование другой современной интерпретации «Гуань цзюй» [12] демонстрирует необходимость верного деления словесного ряда, тщательного мелодического оформления и контроля дыхательных фаз. Без этого семантическое поле исходника не сохранить.

Третий уровень глубины задан ладовыми и мелодическими параметрами, которые маркируют принадлежность к национальной традиции. Сводить «китайскую идентичность» к одной пентатонике – неоправданное упрощение. Этнически окрашенное звучание складывается из суммы факторов: ладовой организации, характерных оборотов, орнаментики на мелизмах, регистровых планов и гармонизаций. В жанре гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи) новейших сочинений национальная основа сопрягается с функциональной или расширенной тональностью, модальными принципами и другими инструментами академического языка [2; 14].

Для анализа привлекаются версии музыкального воплощения стихотворения «Цинъюйань. Праздник фонарей» Синь Цицзи. Сопоставление двух прочтений служит переходом от отвлеченных рассуждений о «национальной стилистике» к конкретным параметрам материала. В трактовке Ао Чанцюня употреблен семиступенный лад А-юй и выдержанный темп. Форма организована как параллельная двухчастная структура; фраза, несущая сюжетный перелом («внезапно оглянувшись, он видит ее там, где меркнут огни»), интонируется вторично. Версия, принадлежащая Ли Яню, отличается более развернутым строением: задействован лад #f-юй, темповый контраст и форма АВА с кодой. Композиционное расширение углубляет противостояние наружного праздничного разгула и внутренней уединенности лирического «я» [9]. Наличие нескольких авторских интерпретаций доказывает отсутствие единственной нормы озвучивания стиха. Сравнение вариантов Ао Чанцюня и Ли Яня выявляет разности в конструкции и смысловой подаче при удержании общей опоры на поэтику [9]. Анализ версии Ао Чанцюня прицельно рассматривает вопросы формы, фактурного решения аккомпанемента, артикуляционной манеры, членения текста по фразам, связанным с естественным вдохом, а также воспроизведения аффекта [7]. Удержание традиции памятью – не то же самое, что точное копирование исторического ори-

гинала: она может возникать через систему узнаваемых интонационных ключей.

Образно-семантическое перекодирование – наиболее сложная стадия. В стихотворении «Цинъюйань. Праздник фонарей» эта закономерность проступает на мелодическом уровне. Версия Ао Чанцюня построена на господстве кратких интонационных фраз и поступенном голосоведении, продиктованном декламационной спецификой стихотворного первоисточника. У Ли Яня применяются развернутые мелодические построения с расширенным звуковым диапазоном; эти приемы расширяют спектр эмоций исполнения [9]. Различие в композиционных техниках оборачивается противостоянием типов памяти: первый вариант фиксирует стилизованную архаичную сдержанность, второй сориентирован на выразительность современного психологического плана. Классическое китайское стихотворение насыщено смыслами, умышленной недосказанностью и многочисленными межтекстовыми связями. Музыкальное произведение развертывает его содержание во временной последовательности – повторы, вокальные распевы, инструментальные вставки вместе с паузами порождают расширение исходного текста на смысловом уровне.

В качестве показательного образца избран «Цзинь сэ» Ли Шанъиня. Анализу, с позиций корреляции стихотворного первоисточника, композиционного строения, фортепианной фактуры и исполнительской интерпретации, подвергается вокальное сочинение 2021 года (автор Ван Лун) [10; 11]. Этот метод, квалифицируемый как основополагающий, подразумевает реализацию культурной памяти не через единичный «национальный» элемент, а через скоординированное функционирование различных слоев музыкального текста. Поэтическая структура стиха базируется на неоднозначных отсылках, образах сновидческого характера и размытой эмоциональной окраске. Исследование вокальной версии Ван Луна демонстрирует трансформацию указанной смысловой неопределенности в сферу чувственного восприятия – посредством мелодических линий, фразировки и артистического выявления аффективного наполнения [10]. Анализ музыкальной архитектоники «Цзинь сэ» акцентирует синтез поэтического наследия и современного подхода к музыкальной реализации [11]. Историко-филологическая память, таким образом, дополняется памятью, основанной на переживании.

Фортепианная партия в вокальных опусах китайской традиции несет автономную семантику. Пространственные, временные и психологические аспекты стихотворного прообраза воспроизводятся именно средствами фортепиано, а не вокальной строки, поскольку, согласно принципам Ван Цзунвэя, вокальный строй и фортепианная фактура в сочинениях на тексты Ли Цинчжао мыслятся

как монолитная художественная структура. Формального противопоставления солирующего начала и фона здесь нет [4].

Трансформация структурной организации стихотворения представляет собой композиционно-драматургическое перекодирование. Музыкальная композиция может следовать литературному делению на части или намеренно его менять, поскольку видоизменение достигается повтором строки, возвратом к смысловому ядру через лексический ключ, включением инструментального эпизода или коррекцией временной протяженности фрагментов [7; 9]. Так возникает музыкальная интерпретация литературного первоисточника. Этот принцип наиболее рельефно проявляется при сравнении нескольких вариантов одного стихотворения, как на «Цинъюйань. Праздник фонарей». Эмоциональное наполнение классических элементов и их запоминаемость задаются музыкальной структурой.

Исполнитель – медиатор между слушателем и нотным текстом, и его посредничество оборачивается индивидуальной интерпретацией. Вокалисту приходится уравновешивать язык классической школы (зафиксированной в нормативах итальянского bel canto) и артикуляционные механизмы китайской речи. Когда стандартизованный академизм нарастает в оркестровом сопровождении, речевая выразительность редуцируется, из-за чего формальный код гипертрофированной декламации разрушает кантилену и мелодический звуковод.

В исследованиях гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи) адекватность вокальной интерпретации связывают с артикуляцией, дыхательными алгоритмами, построением фразировочных контуров и степенью постижения смысла поэтического оригинала [3; 7; 10; 12]. Принцип ицзы синцян (ведение мелодии от слова) не сводится к формально верному произнесению лексических единиц. Эта единица становится вектором мелодического развития, регулятором динамики, фактором тембра и фонации. Исполнитель – вторичный декодер. Композитор переводит стихотворение в нотацию, которую вокалист пересоздает в акустически реализованное звучание.

Трансформация пространства, в котором существует классическая поэзия на современном этапе, – фиксируемый процесс, поскольку помимо привычного концертного зала поэтический текст осваивают теперь на телевизионных площадках, через цифровые сервисы, в видеоформатах и в составе учебного медиаконтента. Анализ телевизионной программы «Классика в песнях» показал: алгоритм взаимодействия с культурным наследием строится через визуальную актуализацию произведения, усиление его эмоционального отклика и формирование культурной идентичности [6]. Процесс фиксируем.

Последовательность этапов выстраивается иначе: стихотворный текст, музыкальное произведение, исполнительская трактовка, зрительный образ, циф-

ровое опосредование и коллективное культурное наследие. Анализ циркуляции песни «Цинъюйань. Праздник фонарей» в пространстве современных медиа вскрывает рост коммуникативных возможностей, присущих жанру гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи). Исполнительские практики и методы популяризации нужно привести в соответствие с условиями цифровой среды [13]. Медиатизация несет угрозу смыслового обеднения. Развернутая сеть исторических коннотаций может уступить единому эмоциональному паттерну, из-за чего критерием успешности перекодирования выступает не формальная приверженность традиции, а способность передать смысловую насыщенность исходного текста.

Количество публикаций и музыкальных опусов, апеллирующих к классике, не свидетельствует о качественном сдвиге. Изучение жанра гушицы ишу гэцюй (художественная песня на классические стихи) через оптику культурной памяти предпринимает Мань Юэ (2023). Автор показывает, как современная интерпретация вызывает у аудитории живой эмоциональный отклик, выстраивая эстетическую самоидентификацию и укрепляя связь с национальным наследием [15]. Подобный вывод подтверждает уместность избранного методологического аппарата, но обостряет необходимость четко отделять механическое копирование традиционных маркеров от истинного восстановления исходных смыслов. В научном дискурсе прослеживается повторяемость репертуарных выборов, шаблонность аналитических схем и жесткая ограниченность инструментария [1]. Композиторская среда демонстрирует ту же угрозу: унификацию этнического. Исключительная приверженность пентатонике, кантиленному звуковедению и узкому набору фактур тиражирует лишь видимость национального (симулякр), не затрагивая глубинные пласты традиции.

В проблеме скрыта угроза. Для лирики чувственной, филолофической, описательной или гражданской требуются принципиально различающиеся композиторские подходы. Индивидуально-авторскую эстетику поспешно упрощают, когда создают единообразное романтизированное клише для стихов, изначально различных по внутреннему миру и поэтике. Куда обоснованнее заменить универсальную категорию «национальный стиль» реконструкцией смысловых опор отдельного опуса – через обнаружение его аллюзивных рядов, образной структуры, просодических закономерностей и историко-культурного контекста бытования. Современные исследователи определяют закономерности развития жанра через утверждение художественной независимости, ревитализацию достояния прошлого и усиление межкультурного диалогизма [14].

Классическая поэзия в вокальном искусстве Китая – подвижный элемент культурной памяти. Перенос старинного литературного текста в актуальное акустическое пространство влечет его многослойное переосмысление. Нагрузка на

восприятие складывается из вербальной семантики стихотворения, его речевого ритма, тональной организации, мелодики, текстуры, тембра, композиции, исполнительских принципов и способов медиальной трансляции. Сложность сопряжения этих аспектов определяет исследовательский интерес.

Сохранение культурной памяти не сводится к буквальной реконструкции гипотетически аутентичного звучания. Этот процесс разворачивается через семантическую трансформацию исходного материала. Автор современного музыкального сочинения распоряжается совокупностью устойчивых связей – между вербальным текстом, визуальным образом, интонационной структурой и эмоциональным контекстом. Анализ произведений «Гуань цзюй», «Цзинь сэ» и «Цинъюйань. Праздник фонарей» показал: наибольшая эффективность композиторских решений достигается, когда музыкальное сопровождение не следует за стихотворным текстом как иллюстрация, а раскрывает его глубинные сюжетные ходы, перемещает семантические акценты и переводит историко-культурную отсылку в акустический образ, доступный прямому эмоциональному постижению.

Необходимость пересмотра взглядов на музыкальную перекодировку очевидна. Ее трактуют не как средство фиксации, а как инструмент оживления наследия. Сопоставительный анализ композиторских трактовок одного стихотворного первоисточника и изучение национальной просодии в ее взаимосвязи с семантической нагрузкой тембров признаны магистральным направлением исследований. Перенос жанровой модели «художественной песни на древние стихи» из филармонической практики в цифровую медиасреду порождает трансформации культурной памяти, которые еще предстоит изучить.

Литература

1. *Лю Лин. Современное состояние и размышления об исследованиях китайских художественных песен на классические стихи // Творчество прошлого и настоящего. 2024. № 16. С. 43-46. DOI: 10.20024/j.cnki.CN42-1911/I.2024.16.013. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
2. *Се Цзыюэ. Исследование эстетического содержания китайских художественных песен на классические стихи // Шедевры: обозрение и оценка. 2022. № 24. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
3. *Tiantengfei. Исследование изучения и преподавания китайских художественных песен на классические стихи // «Культура будущего». 2023. № 6. P. 5-26. DOI: 10.23368/hyufcs. 2023.6. 001. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
4. *Ван Цзунвэй. Исследование искусства фортепианного сотрудничества в художественных песнях на классические стихи // Художественная оценка. 2023. № 19. С. 13-18. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
5. *Ли Пэн. Анализ художественных особенностей художественной песни на классические стихи «Жу мэн лин» // Легкая музыка. 2022. № 9. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
6. *Лян Шихань. Пробуждение, укрепление и идентификация: конструирование китайской «культурной памяти» программой «Классика в песнях» // Аудиовизуальное искусство. 2021. № 6.*

С. 37-38. DOI: 10.19395/j.cnki.1674-246x.2021.06.015. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).
7. *Тао Идань. Исследование особенностей создания и техники исполнения художественной песни на классические стихи «Цинъюйань. Праздник фонарей» // Голос Хуанхэ. 2024. № 10. С. 114-117. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
8. *У Минцзяо. Особенности декламационно-распевного исполнения в художественных песнях на классические стихи — на примере «Гуань цзюй» // Художественная оценка. 2024. № 21. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
9. *Цзэн Лянсю. Многомерная композиция и интерпретация художественных песен на классическую поэзию — на примере «Цинъюйань. Праздник фонарей» композиторов Ао Чанцюня и Ли Яня // Художественная оценка. 2022. № 10. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
10. *Хуа Цзин, Чжу Юнтин. Анализ исполнения художественной песни на классические стихи «Цзинь сэ» // Современная музыка. 2022. № 3. С. 10-12. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
11. *Пэн Хуэйчжэнь, Чжан Кайшо. Музыкальный анализ художественной песни на классические стихи «Цзинь сэ» // Музыкальная жизнь. 2023. № 2. С. 65-67. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
12. *Юэ Цзинъюй. Исследование музыкальных особенностей художественной песни на классические стихи «Гуань цзюй» // Национальная музыка. 2023. № 6. С. 36-38. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
13. *Исследование исполнения и распространения китайских художественных песен на классические стихи в эпоху новых медиа — на примере «Цинъюйань. Праздник фонарей» // Известные мастера и произведения. 2024. № 18. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09. 2026).*
14. *Ван Цзя, Лю Ин, Моу Цяо. Исследование развития художественных песен на классические стихи с позиции культурной уверенности // Искусство и технологии. 2024. № 9. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
15. *Мань Юэ. Исследование художественных песен Цзян Цзяцяна на классические стихи с позиции культурной памяти // Сравнительные исследования культурных инноваций. 2025. № 32. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*
16. *Hoskins A. AI and memory // Memory, Mind & Media. 2024. Vol. 3. e18. DOI: 10.1017/mem. 2024.16. URL: электронный источник (дата обращения: 01.09.2026).*

REFERENCES

1. *Liu Ling. Zhongguo gushici yishu gequ yanjiu xianzhuang yu sikao [Current state and reflections on research into Chinese art songs based on classical poetry]. Jingu Wenchuang. 2024. No. 16. P. 43-46. DOI: 10.20024/j.cnki.CN42-1911/I.2024.16.013. (Accessed: 01.09.2026).*
2. *Xie Ziyue. Zhongguo gushici yishu gequ shenmei neihan tanjiu [A study of the aesthetic content of Chinese art songs based on classical poetry]. Mingzuo Xinshang. 2022. No. 24. (Accessed: 01.09.2026).*
3. *Tian Tengfei. Zhongguo gushici yishu gequ de xuexi yu jiaoxue yanjiu [Study of learning and teaching Chinese art songs based on classical poetry]. Mirae Munhwa. 2023. No. 6. P. 5-26. DOI: 10.23368/hyufcs.2023.6.001. (Accessed: 01.09.2026).*
4. *Wang Zongwei. Gushici yishu gequ zhong gangqin hezuo yishu de yanjiu [Research on piano collaboration in art songs based on classical poetry]. Yishu Pingjian. 2023. No. 19. P. 13-18. (Accessed: 01.09.2026).*
5. *Li Peng. Gushici yishu gequ 'Rumeng Ling' yishu tedian fenxi [Analysis of the artistic features of the art song 'Rumeng Ling']. Qing Yinyue. 2022. No. 9. (Accessed: 01.09.2026).*
6. *Liang Shihan. Huanxing, qianghua yu rentong: 'Jingdian Yong Liuchuan' dui Zhongguo 'wenhua jiyi' de jiangou [Awakening, reinforcement and identification: construction of Chinese cultural memory in 'Everlasting Classics']. Shiting. 2021. No. 6. P. 37-38. DOI: 10.19395/ j.cnki. 1674- 246x. 2021.06.015. (Accessed: 01.09.2026).*

7. *Tao Yidan. Gushici yishu gequ 'Qingyu'an Yuanxi' de chuangzuo tezheng ji yanchang jiqiao tanxi [Creative features and vocal techniques of the art song 'Qingyu'an Yuanxi']. Huanghe Zhi Sheng. 2024. No. 10. P. 114-117. (Accessed: 01.09.2026).*
8. *Wu Mingjiao. Gushici yishu gequ zhong de yinsong tezheng: yi 'Guan Ju' wei li [Recitative-declamatory features in art songs based on classical poetry: the case of 'Guan Ju']. Yishu Pingjian. 2024. No. 21. (Accessed: 01.09.2026).*
9. *Zeng Liangxiu. Gudian shici yishu gequ de duoweidu chuangzuo yu yanyi: yi zuoqujia Ao Changqun, Li Yan suo zuo 'Qingyu'an Yuanxi' wei li [Multidimensional composition and interpretation of art songs based on classical poetry: versions of 'Qingyu'an Yuanxi' by Ao Changqun and Li Yan]. Yishu Pingjian. 2022. No. 10. (Accessed: 01.09.2026).*
10. *Hua Jing, Zhu Yongting. Gushici yishu gequ 'Jinse' yanchang fenxi [Vocal analysis of the art song 'Jinse']. Dangdai Yinyue. 2022. No. 3. P. 10-12. (Accessed: 01.09.2026).*
11. *Peng Huizhen, Zhang Kaishuo. Gushici yishu gequ 'Jinse' de yinyue tanxi [Musical analysis of the art song 'Jinse']. Yinyue Shenghuo. 2023. No. 2. P. 65-67. (Accessed: 01.09.2026).*
12. *Yue Jingyu. Gushici yishu gequ 'Guan Ju' yinyue tezheng tanxi [Musical characteristics of the art song 'Guan Ju']. Minzu Yinyue. 2023. No. 6. P. 36-38. (Accessed: 01.09.2026).*
13. *Xin meiti shidai Zhongguo gushici yishu gequ de yanchang yu chuanbo yanjiu: yi 'Qingyu'an Yuanxi' wei li [Performance and dissemination of Chinese art songs based on classical poetry in the new-media era: the case of 'Qingyu'an Yuanxi']. Mingjia Mingzuo. 2024. No. 18. (Accessed: 01.09.2026).*
14. *Wang Jia, Liu Ying, Mou Qiao. Wenhua zixin shiyu xia gushici yishu gequ fazhan tanxi [Development of art songs based on classical poetry from the perspective of cultural confidence]. Yishu Keji. 2024. No. 9. (Accessed: 01.09.2026).*
15. *Man Yue. Wenhua jiyi shiye xia Jiang Jiaqiang gushici yishu gequ yanjiu [Jiang Jiaqiang's art songs based on classical poetry from the perspective of cultural memory]. Wenhua Chuangxin Bijiao Yanjiu. 2025. No. 32. (Accessed: 01.09.2026).*
16. *Hoskins A. AI and memory. Memory, Mind & Media. 2024. Vol. 3. e18. DOI: 10.1017/mem.2024.16. (Accessed: 01.09.2026).*

Дата поступления рукописи в редакцию: 03.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Го Вэйси

Специфика распространения русской музыки в условиях культурной революции в КНР

Аннотация. В статье рассматривается специфика распространения русской и советской музыки в КНР в период «культурной революции» (1966–1976). Показано, что сформированная в 1950-е гг. под влиянием советско-китайского сотрудничества русская музыкальная традиция в условиях идеологических ограничений была вытеснена из публичной сферы, но сохранилась в профессиональной памяти, образовательных практиках и стилистических элементах разрешённых жанров. На примере советских песен («Подмосковные вечера», «Катюша», «Тройка»), модельных произведений «Красный фонарь» и «Концерт для фортепиано с оркестром «Жёлтая река»» выявлены основные формы сохранения и трансформации русско-советского музыкального влияния в КНР.

Ключевые слова: русская музыка, советская музыка, Китайская Народная Республика, культурная революция, советско-китайские культурные связи, музыкальная политика, цензура, «жёлтые песни», массовая песня, Центральная музыкальная академия, янбаньси, русская исполнительская школа, трансформация репертуара.

Проблема распространения русской (а шире — советской и российской академической) музыки на территории Китайской Народной Республики во второй половине XX века напрямую связана с динамикой китайско-советских культурных контактов, а также с масштабными политико-идеологическими трансформациями в китайском обществе, происходящими в то время. В отличие от периода 1950-х гг., когда советская модель художественного образования и репертуарная политика оказывали существенное влияние на систему музыкального воспитания КНР, эпоха «культурной революции» (1966–1976) характеризовалась резкой переориентацией музыкальной сферы на политически легитими-

рованные формы искусства и существенным ограничением публичного пространства академической музыки, включая значительную часть русского классического наследия.

Наиболее продуктивной фазой распространения русской музыки в Китае стал период с момента образования КНР и заключения советско-китайского Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи (1950) до начала идеологического охлаждения в отношениях двух стран в начале 1960-х гг. При этом именно 1950-е годы заложили институциональные предпосылки, которые обеспечили сохранение элементов русской музыкальной традиции в КНР даже в условиях последующих ограничений. Исследователи характеризуют данный этап как время активного культурного сотрудничества СССР и КНР в сфере музыкального театра и музыкального образования, включая организацию обменов, гастролей, подготовку кадров и распространение репертуара [1]. Одной из ключевых особенностей раннего этапа советско-китайского музыкального взаимодействия стало участие советских специалистов в становлении китайской профессиональной системы подготовки музыкантов. В частности, на материалах Центральной консерватории (Центральной музыкальной академии) часто упомянается о приглашённых советских вокальных и педагогических кадрах, выполнявших и преподавательские функции, и консультативно-организационные задачи. В официальных публикациях Центральной музыкальной академии отмечается, что советский специалист даже был приглашён в качестве эксперта и советника руководства, осуществлял преподавание, курировал методическую работу и распространение педагогического опыта, что объективно способствовало укоренению «русской школы» в китайской академической среде [2]. Примечательно, что китайские музыканты середины XX века обучались в СССР и осваивали русскую исполнительскую традицию, что впоследствии отразилось на формировании китайских стандартов исполнения и анализа произведений русских композиторов. В биографической справке о профессоре Центральной музыкальной академии Хуан Сяохэ указано, что он обучался в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, изучая инструментальное исполнительство и анализ музыкальных произведений, а после возвращения в КНР преподавал дисциплины, включавшие историю и репертуар советской музыки [2].

Несмотря на плодотворную работу, уже к концу 1950-х гг. идеологическое давление в области художественного образования стало проявляться в критике оторванности музыкального обучения от задач революционной практики и национальной традиции. Китайские официальные лица предъявляли претензии к системе музыкального обучения в Пекине, в том числе к методам преподавания, формировавшимся при участии специалистов социалистических стран, и

настаивали на усилении «практической» и «массовой» ориентации образования [4]. Говоря о том периоде уже можно отметить постепенный переход от культурного трансфера, благоприятного для распространения русской музыки, к модели идеологически детерминированного отбора репертуара и форм музыкальной деятельности.

Именно в годы «культурной революции» распространение русской музыки стало принципиально неоднородным и противоречивым процессом, тогда публичное исполнение, преподавание и эстетическая оценка музыкального материала зависели прежде всего от его соответствия текущим политическим установкам. Для данного периода характерна институциональная дезорганизация музыкальной жизни. Ведь она сопровождалась преследованием профессиональных музыкантов, переориентацией репертуара на жанры агитационно-революционного искусства, а также сведением художественной автономии к минимуму. Во время «культурной революции» происходил запрет исполнения значительной части западного академического репертуара, в результате чего музыканты подвергались репрессиям, теряли работу и возможность выступать; одновременно описываются случаи вынужденной эмиграции крупных фигур китайской музыкальной культуры [5].

В 1966–1976 гг. русская музыка в КНР была практически вытеснена из публичной академической сферы, однако продолжала существовать в домашнем музицировании, индивидуальном обучении и профессиональной памяти музыкантов [6]. Доминирующее положение заняли идеологически санкционированные «образцовые произведения» — «янбаньси» [7].

Советская лирическая песня также подвергалась ограничениям. «Подмосковные вечера», «Катюша», «Тройка» и другие произведения воспринимались как идеологически сомнительные из-за лирической направленности и иностранного происхождения [8; 9]. Вместе с тем они сохранялись в бытовой и студенческой музыкальной среде [10; 11].

В академической сфере русская традиция сохранялась преимущественно через профессиональные навыки китайских музыкантов. Опыт исполнения произведений П. И. Чайковского продолжал существовать в педагогической памяти [12], а влияние русского романтического пианизма проявлялось в разрешённых формах, в частности в фортепианной версии «Красного фонаря» [13]. Европейская концертная модель получила новое воплощение в «Концерте для фортепиано “Жёлтая река”» (1969) [14]. К концу периода началось частичное возвращение русской классики, о чём свидетельствует возобновление исполнения «Лебединого озера» П. И. Чайковского [15].

Для более точного понимания специфики распространения русской музыки в рассматриваемый период необходимо разграничивать несколько каналов

культурной трансляции. До начала «культурной революции» основными каналами выступали институциональное музыкальное образование, концертная практика, издательская деятельность, радио, художественная самодеятельность и непосредственные контакты китайских музыкантов с советскими педагогами. После 1966 г. эта система перестала функционировать как единый механизм. Публичный канал оказался наиболее уязвимым, поскольку концертный репертуар и деятельность учебных учреждений непосредственно зависели от идеологического контроля. Однако профессионально-педагогический и бытовой каналы не могли быть полностью устранены административными средствами: ранее усвоенные исполнительские навыки, нотные тексты, слуховые представления и память о конкретных произведениях продолжали существовать даже при отсутствии возможности их открытого исполнения [2; 6]. Поэтому применительно к 1966–1976 гг. корректнее говорить не о полном прекращении русско-советского музыкального присутствия, а о радикальном изменении способов его функционирования.

Особое значение имела сформированная в 1950-е гг. система профессиональной подготовки. Работа советских специалистов в Центральной музыкальной академии и обучение китайских музыкантов в Московской консерватории создавали эффект отсроченного культурного влияния: после прекращения интенсивных официальных контактов носителями освоенной традиции оставались сами китайские преподаватели и исполнители [2; 3]. В данном случае культурный трансфер осуществлялся уже не посредством прямого присутствия советского педагога, а через закреплённую методику работы с музыкальным текстом, исполнительскую дисциплину, представления о звукоизвлечении, фразировке и форме. Подобный механизм позволяет объяснить, почему политическое ограничение иностранного репертуара не привело к мгновенному исчезновению профессиональных норм, сложившихся в предшествующее десятилетие. Музыкально-педагогическая традиция обладает большей инерционностью, чем официальная репертуарная политика: политический запрет может быстро изменить афишу, но значительно медленнее изменяет профессиональные навыки исполнителя.

Важным проявлением этой инерционности становится судьба советской массовой песни. В 1950-е гг. песенный репертуар был одним из наиболее доступных способов знакомства китайской аудитории с советской музыкальной культурой. Такие произведения, как «Подмосковные вечера» и «Катюша», распространялись не только как художественные тексты, но и как эмоциональные образы советской повседневности. В период политического ужесточения именно лирическая составляющая подобных песен становилась проблемной: индивидуальное чувство, интимная интонация и неполитизированная тематика плохо

соответствовали нормативной модели революционного искусства [8; 9]. Однако массовая песня, в отличие от крупного академического жанра, обладала высокой способностью к неофициальному воспроизведению. Для её сохранения не требовались симфонический оркестр, концертный зал или сложная институциональная инфраструктура. Достаточно было памяти исполнителя, голоса и бытового музицирования. Этим объясняется сохранение отдельных советских песен в студенческой и домашней среде даже тогда, когда их публичное исполнение ограничивалось [10; 11].

Показателен и сам механизм переоценки музыкального произведения в условиях идеологической кампании. Эстетическая ценность переставала быть автономным основанием присутствия произведения в культурном пространстве. Решающее значение приобретали происхождение текста, его предполагаемая социальная функция, тематическая направленность и возможность политически однозначной интерпретации. В результате одно и то же произведение могло сохранять высокую профессиональную ценность для музыканта и одновременно становиться нежелательным в официальной сфере. Такая двойственность особенно важна для анализа русской музыки: её ограничение было связано не с отсутствием интереса к русской исполнительской школе, а с изменением критериев допустимости художественного материала. Следовательно, история русской музыки в КНР этого периода должна рассматриваться одновременно на двух уровнях — уровне официальной культурной политики и уровне профессиональной музыкальной памяти.

На этом фоне «янбаньси» представляют собой не только противоположность вытесненному иностранному репертуару, но и специфическую среду переработки ранее освоенных музыкальных средств. Образцовые революционные произведения создавались в условиях жёстко заданной идеологической программы, однако их музыкальный язык не формировался изолированно от накопленного китайскими композиторами и исполнителями опыта. Исследования музыкальной культуры «культурной революции» показывают, что в «янбаньси» соединялись китайские театральные и интонационные элементы с приёмами оркестрового письма, сценической драматургии и профессиональной композиции, восходящими к более широкому опыту освоения европейской академической традиции [7]. Поэтому русско-советское влияние в данный период следует искать не только в прямом исполнении русских произведений, но и в трансформированных профессиональных моделях, вошедших в китайскую музыкальную практику ранее.

Характерным примером такого опосредованного существования академической традиции является фортепианная музыка. Фортепиано к середине XX в. уже занимало важное место в системе китайского профессионального образо-

вания, а советская педагогическая школа участвовала в формировании исполнительских стандартов [2; 3]. В годы «культурной революции» инструмент не исчезает из музыкальной практики, но его художественная функция переопределяется. Фортепианная версия «Красного фонаря» демонстрирует, как виртуозная концертная техника могла быть включена в идеологически санкционированный материал [13]. С точки зрения культурного трансфера здесь возникает принципиально важная ситуация: внешне произведение принадлежит революционной культуре КНР, однако сам способ обращения с инструментом, масштаб фактуры и концертная репрезентативность сохраняют связь с профессиональной академической традицией. Следовательно, иностранное влияние могло продолжаться не как цитирование или исполнение конкретного русского сочинения, а как воспроизводство усвоенного типа музыкального мышления.

Ещё более отчётливо данный процесс проявился в «Концерте для фортепиано с оркестром "Жёлтая река"». Произведение возникло в 1969 г. в рамках допустимого идеологического пространства, но использовало жанровую модель европейского фортепианного концерта и сочетало её с китайским тематическим материалом [14]. Для рассматриваемой темы существенно не утверждение о прямом заимствовании конкретного русского образца, а сам факт сохранения крупной концертной формы и виртуозного типа взаимодействия солиста с оркестром. Китайские музыканты, прошедшие подготовку в системе, где значительную роль играла русско-советская исполнительская школа, могли использовать накопленный профессиональный опыт уже в новом национально-политическом контексте. Таким образом, трансформация происходила по принципу функционального переноса: технические и композиционные ресурсы академической культуры сохранялись, тогда как их идеологическое и образное наполнение менялось.

В этой связи можно выделить три формы существования русско-советской музыкальной традиции в КНР периода «культурной революции». Первая форма — латентно-репертуарная: ранее известные песни и отдельные произведения продолжали сохраняться в памяти и неофициальном музицировании [8–11]. Вторая — профессионально-педагогическая: навыки, полученные китайскими музыкантами в ходе обучения у советских специалистов или в СССР, продолжали воспроизводиться в исполнительской практике даже при сокращении открытого обращения к русскому репертуару [2; 3; 6]. Третья — стилистически опосредованная: отдельные принципы академической композиции, концертности и инструментального письма включались в идеологически разрешённые произведения [7; 13; 14]. Такое разграничение позволяет отказаться от упрощённой схемы «присутствие — запрет — возвращение» и увидеть более сложную динамику культурной преемственности.

Не менее важна хронологическая неоднородность самого десятилетия 1966–1976 гг. Наиболее жёсткая фаза политической мобилизации не может автоматически распространяться на все годы периода как на абсолютно однородный отрезок. Изменения в культурной политике, постепенное восстановление отдельных профессиональных практик и возвращение некоторых произведений к публичному исполнению показывают наличие внутренней динамики. Упоминание о возобновлении исполнения «Лебединого озера» П. И. Чайковского к концу рассматриваемого периода [15] особенно показательно: русский классический репертуар вновь становится возможным не как полностью неизвестный импорт, а как возвращение к уже существовавшему культурному опыту. Следовательно, предшествующая рецепция 1950-х гг. создала своего рода репертуарный резерв, к которому китайская музыкальная среда могла обращаться после ослабления наиболее жёстких ограничений.

С научной точки зрения это позволяет уточнить содержание понятия «распространение музыки». Если понимать его исключительно как количество концертов, изданий или официально разрешённых произведений, то применительно к «культурной революции» следует констатировать резкое сокращение распространения русской музыки. Если же включить в это понятие передачу исполнительских компетенций, сохранение репертуарной памяти, бытовое музицирование и стилистическое посредничество, картина становится иной. Русская музыка в 1966–1976 гг. существовала преимущественно в свернутой форме, а её влияние проявлялось через человеческий капитал музыкальных учреждений и ранее сформированные профессиональные нормы. Такой подход важен и методологически, поскольку позволяет различать публичную видимость культурного явления и глубину его институционального закрепления.

Специфика рассматриваемого периода определяется не простым сокращением советско-китайских культурных контактов, а сменой самой модели культурной циркуляции. В 1950-е гг. она имела преимущественно открытую институциональную форму: приглашались специалисты, осуществлялось обучение, расширялся репертуар, происходил прямой обмен опытом [1–3]. В годы «культурной революции» эта модель была разрушена, но её результаты не были полностью аннулированы. Русско-советская музыкальная традиция сохранилась как совокупность профессиональных навыков, репертуарных воспоминаний и освоенных принципов академического музыкального языка. Именно эта скрытая преемственность объясняет возможность последующего восстановления интереса к русской классике и возвращения её в образовательное и концертное пространство КНР.

Таким образом, в годы «культурной революции» русская музыка не исчезла из культурного пространства КНР, а перешла из открытого публичного обраще-

ния в неформальные, профессиональные и стилистически опосредованные формы существования.

Литература

1. *Cultural Contacts Between Russia and China in the Field of Music and Drama Theater: 50s of the XXth Century. URL: https://www. researchgate. net/ publication/ 352696056_ CULTURAL_ CONTACTS_BETWEEN_ RUSSIA_ AND_CHINA_IN_THE_FIELD_ OF_MUSIC_ AND_ DRAMA_ THEATER_ 50s_of_the_XXth_century*
2. *Впервые в истории Центральной консерватории: первый советский специалист, приглашённый преподавать в Центральной консерватории // Центральная консерватория музыки. URL: https://www.ccom.edu.cn/info/17561/259001.htm*
3. *Устная история Центральной консерватории: Хуан Сяохэ — открытие нового направления в изучении истории музыки западных стран // Центральная консерватория музыки. URL: https:// www.ccom.edu.cn/info/2641/193061.htm*
4. *Jersild A. Socialist exhibits and Sino-Soviet relations, 1950–60. URL: https://fs.wp.odu .edu/ ajersild/ wp- content/uploads/ sites/ 2632/ 2018/ 10/Socialist- exhibits- and-Sino- Soviet-relations-1950-60.pdf*
5. *Некролог. Шэн Чжунго (77), китайский скрипач. URL: https://m-festival.biz/cn/4455*
6. *Устная история Центральной консерватории: Ху Шиси — преданность вокальному искусству и фортепианному сопровождению // Центральная консерватория музыки. URL: https:// www.ccom.edu.cn/info/16231/128051.htm*
7. *Rocha L. A. Music Iconography, Opera, Gender and Cultural Revolution. URL: https:// real.mtak.hu/106898/1/6.2018.59.3-4.7.pdf*
8. *История популярности песни «Подмосковные вечера» на Востоке и Западе в годы холодной войны [Электронный ресурс]. URL: https:// news.ifeng. com/mil/ history/ 200803/ 0313_ 1567_438940_1.shtml*
9. *История «запрещённых песен» в Китае: от «Маленькая вдова идёт на могилу» до «Тоски по родине»[Электронный ресурс]. URL: https://culture.ifeng.com/insight/special/jinge/*
10. *«Жёлтые песни» // «Подпольный словарь культурной революции» (публикация в CCRD) [Электронный ресурс]. URL: https:// ccrd2024. github.io/%E6% AF%9B%E8%BF%9C%E6%96 %B0 CCRD%E6%95%B0%E6%8D%A E%E5%BA%93%E5%85%A8%E9%9B%86%EF%B C%88%E5%86%85%E5%AE%B9%E6 %8F %90%E5 %8F%8 A%EF% BC% 89/2 005-9-9-%E5%A4%A7%E9%99%86%E6%B0%91%E9% 97%B4%E4%BA%BA %E5 %A3% AB%E7%BC%96%E6%92%B0%E 7%9A%84%E5%9C%B0%E4%B8%8B%E6%9 6%87 %E 9 % 9D%A9%E5%A4%A7%E 8%BE%9E%E5%85%B8%20%EF%BC%88%E4% BA% 8C%EF%BC%89-Scheler-0-7-18-000001.htm*
11. *У Чжунцзе. «Прошлое Фудань» (развёрнутое повествование)[Электронный ресурс]. URL: https://difangwenge.org/forum.php?mod=viewthread&tid=28*
12. *Впервые в истории Центральной консерватории: первый советский специалист, приглашённый преподавать в Центральной консерватории [Электронный ресурс]. URL: https:// www.ccom.edu.cn/info/17561/259001.htm*
13. *Tang, L. DMA Option 2 Thesis and Option 3 Scholarly Essay… [Электронный ресурс]. URL: https://www.ideals.illinois.edu/items/125444/bitstreams/411726/object*
14. *Liu, J. Yellow River Piano Concerto: A Synthesis of Western and Chinese Musical Styles [Электронный ресурс]. URL: https:// aquila.usm.edu/ cgi/viewcontent. cgi? article= 2999& context =dissertations*
15. *Танцовщица Бай Шусян: до культурной революции её обвиняли в «подрыве революционного образцового спектакля» (фото) [Электронный ресурс]. URL: https:// www. chinanews. com/ cul/2015/02-04/7034931.shtml*

REFERENCES

1. *Cultural Contacts Between Russia and China in the Field of Music and Drama Theater: 50s of the XXth Century. URL: https://www.researchgate.net/ publication/352696056_CULTURAL_CON-*

TACTS_ BETWEEN_ RUSSIA_ AND_ CHINA_IN_THE_FIELD_ OF_MUSIC_AND_DRAMA_THEATER_50s_of_the_XXth_century
2. *Впервые в истории Центральной консерватории: первый советский специалист, приглашённый преподавать в Центральной консерватории // Центральная консерватория музыки. URL: https://www.ccom.edu.cn/info/17561/259001.htm*
3. *Устная история Центральной консерватории: Хуан Сяохэ — открытие нового направления в изучении истории музыки западных стран // Центральная консерватория музыки. URL: https:// www.ccom.edu.cn/info/2641/193061.htm*
4. *Jersild A. Socialist exhibits and Sino-Soviet relations, 1950–60. URL: https:// fs.wp.odu. edu/ ajersild/ wp-content/ uploads/sites/2632/2018/ 10/Socialist-exhibits-and-Sino-Soviet-relations-1950-60.pdf*
5. *Некролог. Шэн Чжунго (77), китайский скрипач. URL: https://m-festival.biz/cn/4455*
6. *Устная история Центральной консерватории: Ху Шиси — преданность вокальному искусству и фортепианному сопровождению // Центральная консерватория музыки. URL: https:// www. ccom.edu.cn/info/16231/128051.htm*
7. *Rocha L. A. Music Iconography, Opera, Gender and Cultural Revolution. URL: https:// real.mtak. hu/106898/1/6.2018.59.3-4.7.pdf*
8. *История популярности песни «Подмосковные вечера» на Востоке и Западе в годы холодной войны [Электронный ресурс]. URL: https://news.ifeng.com/mil/history/200803/ 0313_ 1567_ 438940_1.shtml*
9. *История «запрещённых песен» в Китае: от «Маленькая вдова идёт на могилу» до «Тоски по родине»[Электронный ресурс]. URL: https://culture.ifeng.com/insight/special/jinge/*
10. *«Жёлтые песни» // «Подпольный словарь культурной революции» (публикация в CCRD) [Электронный ресурс]. URL: https:// ccrd2024.github. io/%E6%AF%9B%E8 %BF%9C%E 6%96% BOCCR D%E6%95 %B0%E6 %8D%AE%E5% BA%93%E5%85% A8%E 9%9B %86% EF %BC%88 %E5%86%85% E5%AE%B9%E6%8F%90%E 5%8F%8A %EF%B C%8 9/2 005-9-9- %E5%A4%A7%E9%99%86%E6%B0%91%E9 %97%B4% E4%BA%BA% E5%A3 %AB% E7%BC%96%E6%92%B0%E7%9A%84 %E5%9C %B0%E4% B8%8B%E 6%96 %87%E 9% 9D%A9 %E5 A4%A7%E8 %BE%9E%E5% 85%B8%20 %EF%BC %88 %E4% BA%8C%EF%BC%89-Scheler-0-7-18-000001.htm*
11. *У Чжунцзе. «Прошлое Фудань» (развёрнутое повествование)[Электронный ресурс]. URL: https://difangwenge.org/forum.php?mod=viewthread&tid=28*
12. *Впервые в истории Центральной консерватории: первый советский специалист, приглашённый преподавать в Центральной консерватории [Электронный ресурс]. URL: https:// www. ccom.edu.cn/info/17561/259001.htm*
13. *Tang, L. DMA Option 2 Thesis and Option 3 Scholarly Essay… [Электронный ресурс]. URL: https://www.ideals.illinois.edu/items/125444/bitstreams/411726/object*
14. *Liu, J. Yellow River Piano Concerto: A Synthesis of Western and Chinese Musical Styles [Электронный ресурс]. URL: https:// aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2999&context=dissertations*
15. *Танцовщица Бай Шусян: до культурной революции её обвиняли в «подрыве революционного образцового спектакля» (фото) [Электронный ресурс]. URL: https://www. chinanews.com/ cul/2015/02-04/7034931.shtml*

Дата поступления рукописи в редакцию: 03.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Ли Пэйсюань, Ю.С. Крылова

Музыкально-сценический репертуар как средство развития культуры обучающихся: сопоставительный анализ практик вузов России и Китая

Аннотация. В современных условиях расширения международного сотрудничества России и Китая в сфере высшего образования особую значимость приобретает проблема формирования общекультурной компетентности будущих специалистов. Высшая школа призвана не только формировать профессиональные знания, но и воспитывать личность, способную к диалогу культур, эстетическому восприятию мира и ценностно-смысловому познанию. В статье представлен сопоставительный анализ практик развития культуры обучающихся вузов Китая и России средствами музыкально-сценического репертуара. Российская система акцентирует психологическую глубину, драматургическую цельность и воспитание эмоционально-осознанной сферы личности студента через классический оперный и драматический репертуар XIX–XX вв. Китайская практика основана на синтезе традиционных национальных форм с современными сценическими технологиями, формируя у обучающихся культурную идентичность и преемственность. Общим для обеих систем является признание репертуара эффективным средством формирования нравственной и эстетической составляющей культуры личности. Различия касаются методов интерпретации и роли национальной идентичности. В статье предложены пути взаимного обогащения практик в форме внедрения в российские вузы элементов китайской режиссерской вариативности, а в китайские – принципов психологической школы К.С. Станиславского.

Ключевые слова: музыкально-сценический репертуар, культура обучающихся, сравнительная педагогика, вузы России и Китая, национальная идентичность.

Одним из эффективных средств развития культуры обучающихся является музыкально-сценический репертуар, который в образовательном процессе вуза выступает носителем культурных смыслов, исторической памяти и художественных традиций. Особый интерес представляет сопоставительный анализ подходов, сложившихся в России и Китае — странах с богатым музыкально-театральным наследием, разными педагогическими школами, но сходным пониманием роли искусства в развитии личности. В российской практике акцент традиционно делается на психолого-педагогическом воздействии репертуара, формировании эмоционально-ценностной сферы, тогда как китайская система высшего образования приоритетом ставит интеграцию традиционных национальных форм с современными сценическими жанрами и воспитание «гармоничной личности» (сучжи цзяоюй).

В условиях цифровизации и снижения роли «живого» искусства в повседневной жизни студентов обедняется их культурный опыт. Музыкально-сценический репертуар — оперы, балеты, мюзиклы, музыкальные драмы, современные постановки — имеет богатый культурный и педагогический потенциал, чтобы компенсировать дефицит эмоционально-образного и общекультурного воспитания. Россия и Китай являются стратегическими партнерами в области образования и культуры. Сопоставительный анализ позволяет не только выявить успешные технологии работы с репертуаром, но и создать основу для совместных учебных программ, фестивалей и научных проектов.

Материалы и методы исследования

Методологическая база исследования включает сравнительно-сопоставительный метод, позволяющий выявить специфику каждой образовательной системы; культурно-исторический подход, раскрывающий обусловленность педагогических практик цивилизационными факторами. Сравнительно-сопоставительный анализ позволил выявить общее и особенное в подходах двух стран к отбору и использованию музыкально-сценического репертуара для развития культуры студентов. Культурологический анализ позволил оценить репертуара с позиций наличия в нем ценностных ориентиров, исторической памяти, межкультурного диалога.

Обсуждение и результаты

Музыкально-сценический репертуар, являясь ключевым компонентом профессиональной подготовки музыкантов, выступает эффективным инструментом формирования общей и художественной культуры будущего специалиста. Однако в силу различий в историческом развитии, философских основаниях и

образовательных традициях подходы к отбору и изучению репертуара в России и Китае существенно различаются.

В последние годы появился ряд работ, посвященных сравнительному анализу музыкального образования в России и Китае. Так, Н.И. Кашина и соавторы рассматривают особенности работы Центров искусств в технических вузах Китая [1]; Инь Чжэнвэнь анализирует систему преподавания хоровых программ [2]; Цинь Сяо и М.М. Заббарова сопоставляют педагогические модели музыкального образования в целом [3]; Чжао Цзинь исследует духовно-нравственное воспитание будущих вокалистов [4]; Яо Вэй в своем диссертационном исследовании подробно анализирует учебные планы подготовки вокалистов в обеих странах [5]. Настоящая статья продолжает эту линию исследования, акцентируя внимание на роли музыкально-сценического репертуара как средства развития культуры обучающихся вузов.

В российской педагогической традиции, восходящей к трудам Д.Б. Кабалевского, В.В. Медушевского, Л.В. Школяр, музыкальное образование рассматривается прежде всего как «образование человека искусством» [6]. Цель – не просто обучение нотной грамоте или развитие технических навыков, а формирование способности к эстетическому переживанию, эмоциональному отклику, ценностному осмыслению музыкального произведения. Музыкально-сценический репертуар выступает носителем универсальных человеческих смыслов – любви, долга, жертвенности, патриотизма, которые обучающийся должен не просто понять интеллектуально, но прочувствовать в процессе исполнения [4].

В Китае, напротив, приоритет отдается этической составляющей воспитания. Как подчеркивается в исследовании Чжао Цзинь, «ведущую роль играет этическая составляющая, а духовная составляющая связывается с приобщением будущих вокалистов к духовной культуре и искусству» [4]. Репертуарная политика в китайских вузах тесно связана с задачами политико-идеологического и патриотического воспитания. Изучение западной классики не направлено на формирование европейского музыкального мышления, а китайская композиторская школа стремится к синтезу фольклорных и древних профессиональных традиций с современными техниками [7]. При этом «забота государства о нравственном облике китайского гражданина» [8] является фундаментом любого обучения, в том числе и музыкального. Сценический репертуар выполняет дидактическую функцию примера для подражания, трансляции одобряемых государством ценностей (коллективизм, патриотизм, уважение к традиции).

В России существует развитая трехуровневая система: ДМШ/ДШИ (7 лет) – музыкальное училище/колледж (4 года) – вуз (5 лет). Большинство российских студентов-музыкантов поступают в вуз, имея опыт работы в хоре, исполнения

сольных программ, знакомства с оперным репертуаром, что позволяет вузовским программам сразу переходить к сложному сценическому репертуару.

В Китае отсутствует развитая система организаций среднего профессионального образования в области музыкального искусства [7]. Детских музыкальных школ мало, они в основном платные. «Для подавляющего большинства молодых китайцев профессиональное музыкальное образование начинается только после поступления в университет» [7]. Китайские студенты часто не имеют базовых навыков игры на фортепиано и элементарной теории, что вынуждает китайские вузы включать в программы дисциплины, которые в России проходятся в училище (сольфеджио, элементарная теория, гармония), и откладывать работу над полноценным сценическим репертуаром на старшие курсы.

В России классическая музыка является органичной частью культурной среды, что обеспечивает естественное погружение в репертуар. В Китае инфраструктура концертно-зрелищных учреждений распределена очень неравномерно, а западная классическая музыка занимает сравнительно небольшой удельный объём в общем репертуаре [7]. Работа над западным репертуаром требует дополнительных усилий по формированию интонационной среды и пониманию стиля.

Сравнительный анализ учебных планов подготовки вокалистов в России и Китае, проведенный Яо Вэй [5], выявляет существенные различия в объеме и характере репертуарно-ориентированных дисциплин.

Таблица 1. Сравнение дисциплин, связанных с формированием сценического репертуара, в вузах России и Китая

Категория	Российские вузы	Китайские вузы
Базовые музыкально-теоретические дисциплины	16 предметов, включая эстетику, музыкальную психологию, теорию музыкального содержания, историю русской музыки XX века	11 предметов, отсутствуют эстетика, музыкальная психология
Специальные дисциплины	19 предметов, обязательны, в том числе оперный класс», сценическое движение, актерское мастерство, сценическая речь	В университетах – 17 предметов, в консерваториях есть оперный класс и сценическое движение; отсутствуют в университетах
Формы занятий	Индивидуальные занятия (1123 часа): сольное пение, камерное пение, оперный класс, педагогическая практика	Лекции (93,87% времени); индивидуальные занятия заменены лекционными курсами
Практическая направленность	Практические занятия – 32,49% времени; самостоятельная работа – 32,92%; семинары – 1,21%.	Практические занятия – 0,51%; самостоятельная работа – 5,62%; семинары отсутствуют.

Из данных таблицы1 видно, что российская система ориентирована на практическое освоение сценического репертуара через индивидуальные занятия в оперном классе, где студент работает над партией с концертмейстером и режиссером. В китайских университетах эти предметы есть, но они являются лекционными, а не индивидуальными [3]. Студенты слушают лекции о том, как исполнять оперную арию, но не имеют систематической практики ее сценического воплощения.

В России основу музыкально-сценического репертуара составляет русская и западноевропейская классика, обязательным является исполнение арий из опер, романсов, народных песен в обработке. Важное место занимает современная музыка. В Китае репертуар включает три компонента: западная классика; китайские народные песни; патриотические и идеологически выдержанные произведения [9].

В российской системе музыкального образования работа над репертуаром начинается с простых произведений в ДМШ, усложняется в училище и достигает уровня сложности в вузе. Российское образование имеет более выраженную профессиональную направленность [3]. В китайских университетах действуют Центры искусств, которые обязаны охватить всех студентов, а не только музыкантов-профессионалов. Работа строится по двум направлениям: обязательные факультативные курсы по искусству для всех (с элементами репертуарного анализа, но без глубокой исполнительской практики); клубная форма – студенческие хоры, оркестры, ансамбли, где работа над репертуаром носит любительский или полупрофессиональный характер [8]. Это позволяет охватить искусством миллионы студентов, но уровень освоения репертуара часто остается поверхностным. Для профессиональных музыкантов (консерватории, педагогические университеты) характерна высокая нагрузка на начальном этапе, но, как отмечает С.Б. Барсов, «недостаточная продолжительность освоения дисциплины» [9] не позволяет достичь того же уровня понимания стиля и контекста, что у российских студентов.

Таблица 2. Воспитательные функции музыкально-сценического репертуара в России и Китае

Аспект	Российская практика	Китайская практика
Цель	Формирование эстетической культуры, эмоционального интеллекта, ценностного отношения к искусству	Формирование этической культуры, патриотизма, уважения к традициям и государству

Аспект	Российская практика	Китайская практика
Репертуарная основа	Национальная классика западноевропейская, - органичное единство	Национальная музыка - фольклор, каллиграфия, живопись и западная (осваивается как «иное»)
Методы	Диалог, интерпретация, эмпатия, «проживание» смыслов	Подражание, заучивание, трансляция образцов, синтез искусств
Приоритеты воспитания	Эстетическое переживание + нравственный смысл (единство духовного и этического)	Этическое (патриотизм, коллективизм) и приобщение к духовной культуре через искусство
Характер взаимодействия	Гуманно-демократический, диалогический	Традиционный (уважение к старшим и учителю), иерархический

Российская модель стремится к формированию «человека культуры», способного к самостоятельному ценностному выбору, рефлексии, эстетическому суждению. Китайская модель, напротив, тяготеет к формированию «человека этического», верного традициям, коллективу, государству. При этом, как подчеркивают авторы, «в Китае считалось, что эти аспекты художественной грамотности должны совершенствоваться бессознательно», в отличие от России, где «музыкальное образование заключается … в том, чтобы они обрели способность ценить красоту через прикосновение к музыке, что является своего рода эстетическим образованием» [10].

Выводы

Российское музыкальное образование рассматривает музыкально-сценический репертуар как средство формирования эстетической культуры и ценностно-смыслового отношения к миру. Китайское – как инструмент этического воспитания и патриотического просвещения, где искусство подчинено задачам формирования нравственного облика гражданина.

Отсутствие в Китае развитой системы предпрофессионального музыкального образования (аналогов российских ДМШ и училищ) приводит к тому, что китайские вузы вынуждены начинать «с нуля», осваивая на лекциях то, что российские студенты знают из практического опыта. Это сказывается на глубине освоения сценического репертуара, особенно западной классики.

В России основу составляет национальная (русская) и западноевропейская классика, воспринимаемая как органичная часть собственной культуры. В Китае репертуар делится на три блока: западная классика, народная музыка и патриотические/идеологические песни. Курсы каллиграфии и живописи, интегрированные с музыкой, – уникальная черта китайских Центров искусств, не имеющая аналогов в России [8].

Российская система делает ставку на индивидуальные занятия, оперный класс и сценическую практику. Китайская система (особенно в университетах) базируется на лекционных курсах, где репертуар анализируется, но не исполняется практически [3].

Россия могла бы перенять китайский опыт обязательного эстетического воспитания для всех студентов (в том числе технических специальностей) через систему факультативов и клубов. Китай, в свою очередь, мог бы использовать российский опыт раннего погружения в репертуар (ДМШ), увеличения доли индивидуальных занятий и внедрения дисциплин, формирующих сценическое мастерство.

В обеих странах музыкально-сценический репертуар признаётся значимым средством формирования культуры обучающегося. Музыкально-сценический репертуар выступает универсальным, но культурно-специфичным инструментом развития личности. В России он ориентирован на самореализацию и диалог культур, в Китае — на национальную консолидацию и идеологическую преемственность. Сопоставительный анализ показывает, что оптимальная модель развития культуры обучающихся лежит в синтезе творческой свободы (российский вклад) и ценностно-ориентированной системности (китайский вклад) при сохранении национальных приоритетов каждой страны.

Литература

1. *Кашина Н.И., Матвеева Л.В., Люй Цзясю, Сун Минфэн, Зуев П.В. Музыкальное и художественное образование студентов в Центрах искусств технических и многопрофильных университетов Китая // Педагогическое образование в России. 2024. №3. С. 289-295*
2. *Инь Чжэнвэнь. Сравнительное исследование системы преподавания хоровых программ в вузах России и Китая // Педагогическое образование в России. 2024. №2. С. 172-176.*
3. *Цинь Сяо, Заббарова М.М. Сопоставление педагогических моделей музыкального образования в Китае и России // Современное педагогическое образование. 2023. № 4. С. 112-118.*
4. *Чжао Цзинь. Духовно-нравственное воспитание будущих вокалистов в Китае // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2016. № 1 (105). С. 54-59.*
5. *Яо Вэй. Развитие профессиональной подготовки вокалистов в вузах России и Китая: дис. … канд. пед. наук. М., 2021. 215 с.*
6. *Чжоу Сяолун. Концепты музыкального образования в России: исследование и потенциал адаптации в Китае // Казанский педагогический журнал. 2023. №3. С. 182-187.*
7. *Ван Янь. Обзор российско-китайского музыкального и культурного обмена // Народная музыка. 2010. № 3. С. 68-70.*
8. *Тагильцева Н.Г., Ван Чэнь Чэнь. Художественное воспитание в культурно-образовательных центрах Китая // Bulletin of the international centre of art and education. 2021. № 5. С. 157-173.*
9. *Барсов С.Б. Педагогические условия освоения классической гармонии студентами КНР // Музыкальное искусство и образование. 2024. Т. 12, № 2. С. 109-120.*
10. *Цюй Чжэньтун. Художественно-эстетическое воспитание и развитие инновационных талантов высокого уровня // Наука и образование. 2020. Вып. 31. С. 15-20.*

REFERENCES

1. *Kashina N.I., Matveeva L.V., Lyuj Czyasyu, Sun Minfen, Zuev P.V. Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii, 2024, No.3. pp. 289-295*
2. *In' Chzhenven'. Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii, 2024, No.2, pp. 172-176.*
3. *Cin' Syao, Zabbarova M.M. Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie, 2023, No. 4, pp. 112-118.*
4. *Chzhao Czin'. Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2016, No. 1 (105), pp. 54-59.*
5. *Yao Vej. Razvitie professional'noj podgotovki vokalistov v vuzah Rossii i Kitaya: dis. … kand. ped. nauk, M., 2021, 215 p.*
6. *Chzhou Syaolun. Kazanskij pedagogicheskij zhurnal, 2023, No. 3, pp. 182-187.*
7. *Van Yan'. Narodnaya muzyka, 2010, No. 3, pp. 68-70.*
8. *Tagil'ceva N.G., Van Chen' Chen'. Bulletin of the international centre of art and education, 2021, No. 5, pp. 157-173.*
9. *Barsov S.B. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie, 2024, Vol. 12, No. 2, pp. 109-120.*
10. *Cyuj Chzhen'tun. Nauka i obrazovanie, 2020, Vol. 31, pp. 15-20.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 08.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Чжан Шан

Художественные образы традиционной обрядовой культуры России и Китая

Аннотация. Статья посвящена сравнительному исследованию художественных образов, связанных с традиционной обрядовой культурой России и Китая. Актуальность темы обусловлена необходимостью изучения национальных форм культурной памяти и особенностей их художественного воплощения в условиях современной трансформации традиций. Цель исследования заключается в выявлении общих и специфических черт отражения обрядовой культуры в изобразительном искусстве двух стран. Рассматриваются календарные, семейные и праздничные обряды, а также связанные с ними символы, предметы, цветовые решения и композиционные мотивы. Методологическую основу составляют историко-культурный, сравнительно-типологический и формально-стилистический методы. Установлено, что художественные образы русской и китайской обрядовой культуры выполняют не только эстетическую, но и мемориальную, символическую и коммуникативную функции. Общими являются обращение к природе, семье, цикличности времени, благополучию и преемственности поколений. Вместе с тем русская традиция чаще акцентирует коллективность, сезонность и связь обряда с природным циклом, тогда как китайская характеризуется развитой системой символических значений, связанных с гармонией, долголетием, процветанием и социальной иерархией. Сравнение показывает многообразие способов художественного сохранения традиционной культуры.

Ключевые слова: обрядовая культура, традиция, Россия, Китай, изобразительное искусство, художественный образ, символика, народная культура.

Традиционная обрядовая культура представляет собой важнейшую составляющую исторической памяти народа. Обряд объединяет определенные действия, предметы, символы, верования и формы коллективного поведения, посредством которых общество закрепляет представления о мире и передает их следующим поколениям. Календарные праздники, свадебные церемонии, семейные ритуалы и обычаи, связанные с земледельческим циклом, формируют особую систему культурных образов, которая получает отражение в литературе, музыке, театре и изобразительном искусстве.

Особенность художественного воплощения обряда заключается в том, что произведение искусства фиксирует не только внешнюю сторону ритуального действия, но и его эмоциональное и символическое содержание. Изображение праздника, свадьбы или народного гуляния позволяет сохранить представление о системе ценностей определенной эпохи. В этом отношении искусство становится своеобразным механизмом культурной памяти.

Русская обрядовая культура формировалась на основе земледельческого календаря, семейных традиций, общинного уклада и православной культуры. Значительная часть народных обрядов была связана со сменой времен года, сельскохозяйственными работами, рождением, браком и смертью. В. Я. Пропп подчеркивал тесную связь календарных праздников с хозяйственным циклом и древними представлениями о природе [1]. Б. А. Рыбаков, исследуя дохристианские верования славян, также отмечал значение природной цикличности и земледельческой символики в традиционной культуре [2].

Китайская обрядовая культура развивалась в условиях взаимодействия конфуцианских, даосских и народных представлений. Важное место в ней занимали идеи гармонии, семейной преемственности, благополучия и продолжения рода. Китайская художественная традиция сформировала сложную систему символов, в которой растения, животные, цвета и предметы получают устойчивые значения. Исследования китайского искусства показывают, что декоративный мотив в китайской культуре часто обладает не только эстетической, но и философской или пожелательной функцией [3; 4].

Сравнение России и Китая представляет особый интерес, поскольку позволяет выявить универсальные основы обрядовой культуры и одновременно показать национальное своеобразие ее художественного выражения. Цель настоящего исследования заключается в определении сходств и различий художественных образов традиционной обрядовой культуры двух стран.

Изучение русской традиционной культуры имеет богатую этнографическую и искусствоведческую традицию. Работы В. Я. Проппа позволяют рассматривать народный праздник как систему, связанную с календарным циклом, хозяй-

ственной деятельностью и коллективными представлениями [1]. В трудах Б. А. Рыбакова большое внимание уделяется историческим корням славянских обрядов, символике природы и представлениям о жизненном цикле [2]. Исследования М. А. Некрасовой показывают значение народного искусства как особой формы культурного наследия, в которой художественная традиция существует в единстве с образом жизни и системой ценностей народа [5].

Китайская традиционная культура изучалась с позиций истории искусства, культурологии и антропологии. М. Салливан рассматривает китайское искусство как целостную систему, в которой живопись, декоративное искусство и символика связаны с философскими и социальными представлениями китайского общества [3]. К. Клунас обращает внимание на значение предметного и декоративного мира китайской культуры, в котором художественные формы тесно взаимодействуют с символическим содержанием [4]. Исследования Дж. Роусона позволяют проследить развитие традиционного орнамента и устойчивых образов растений и животных в китайском искусстве [6].

Таким образом, существующая литература создает основу для сравнительного анализа. Однако особый интерес представляет рассмотрение русской и китайской обрядовой культуры именно как источника художественных образов, поскольку такое сопоставление позволяет исследовать не только сами обряды, но и способы их визуального преобразования.

Методологическую основу исследования составляют историко-культурный, сравнительно-типологический и формально-стилистический методы. Историко-культурный метод позволяет рассматривать обрядовые изображения в связи с конкретными условиями формирования русской и китайской культуры. Сравнительно-типологический метод используется для выявления сходных элементов и различий в художественной интерпретации праздников, семейных обрядов, костюма и предметного мира. Формально-стилистический анализ направлен на изучение цвета, композиции, пространства, жеста, движения и символических деталей.

Такое сочетание методов позволяет рассматривать произведение искусства одновременно как эстетический объект и как носитель культурной информации. При этом основное внимание уделяется не точному воспроизведению обряда, а его художественной интерпретации.

Одним из наиболее устойчивых художественных образов русской обрядовой культуры является народный праздник. Масленица, ярмарка, зимние и весенние гуляния в произведениях русских художников часто представлены как массовые действия, объединяющие людей. Подобные изображения передают не отдельный эпизод, а коллективное переживание праздника. Движение, празднич-

ная одежда, музыка, большое количество участников и открытое пространство создают ощущение единства сообщества.

Особое значение имеет связь русского обряда с природным циклом. Смена времен года воспринимается не просто как природное явление, но как часть человеческого существования. Весна символизирует обновление, лето связано с плодородием, осень — с завершением хозяйственного цикла, а зима — с ожиданием нового периода. Такая взаимосвязь человека и природы является одной из характерных черт традиционной русской культуры [1; 2].

Китайская обрядовая культура также связана с цикличностью времени, однако ее художественное выражение отличается высокой степенью символизации. Особое значение имеют традиционные праздники, прежде всего Новый год, Праздник середины осени и другие календарные события. В художественных изображениях этих праздников значительную роль играют красные фонари, декоративные элементы, цветы, животные и символические предметы.

В китайской культуре цвет часто обладает устойчивым смысловым содержанием. Красный традиционно ассоциируется с радостью, счастьем, праздничностью и благополучием. Поэтому его присутствие в праздничном художественном пространстве позволяет зрителю воспринимать изображение не только как сцену повседневной жизни, но и как символическое пожелание счастья. Система подобных визуальных знаков является важной особенностью китайского искусства [3; 4].

Сходство двух традиций особенно заметно в художественных образах семейных обрядов. Свадьба в России и Китае воспринимается как важнейший переходный момент в жизни человека. Она связана с изменением социального статуса, созданием новой семьи и продолжением рода. Поэтому в художественных изображениях свадебного обряда большое значение имеют праздничная одежда, процессия, родственники, подарки, музыка и коллективное участие.

При этом художественная организация свадебного образа различается. В русской традиции основное внимание часто уделяется действию и взаимодействию персонажей. Свадебная сцена становится своеобразным повествованием о жизни общины. В китайской традиции значительную роль играют символические предметы и цвет. Красная одежда, парные декоративные элементы и благоприятные изображения формируют систему знаков, выражающих пожелания счастья и семейного благополучия [4; 6].

Общим элементом является и праздничный костюм. Одежда в традиционной культуре выполняет не только практическую, но и социальную функцию. Она позволяет определить возраст, семейное положение, принадлежность к определенной группе и характер происходящего обряда. В изобразительном искусст-

ве костюм становится одним из наиболее важных средств создания национального колорита.

Русский народный костюм характеризуется разнообразием региональных форм, орнаментов и цветовых сочетаний. Рубаха, сарафан, головной убор, пояс и вышивка образуют визуальную систему, связанную с региональной и семейной традицией. Народное искусство в этом отношении выступает неотделимой частью образа жизни, что подчеркивается исследованиями М. А. Некрасовой [5].

В китайской традиции костюм также имеет выраженное символическое значение. Его цвет, орнамент и декоративные элементы могут указывать на характер события и социальный статус человека. Особенно ярко это проявляется в праздничной и свадебной одежде. Таким образом, костюм в художественном произведении выполняет функцию культурного идентификатора.

Важную роль играет предметный мир обряда. В русской культуре такими объектами могут быть рушник, праздничная посуда, самовар, музыкальные инструменты, элементы праздничного стола. В китайской культуре аналогичную функцию выполняют фонари, декоративные украшения, традиционная посуда, символические изображения животных и растений. Предмет становится своеобразным знаком, позволяющим зрителю определить культурный и ритуальный контекст произведения.

Особенно показательна символика растений и животных. В русской культуре природные образы тесно связаны с календарными представлениями, плодородием и жизненным циклом. В китайском искусстве растения и животные обладают более устойчивой системой значений. Пион связан с богатством и благополучием, персик — с долголетием, журавль — с долголетием и возвышенными пожеланиями, а дракон и феникс традиционно связаны с гармонией и благоприятным началом [3; 6].

Следовательно, при внешнем сходстве обращения к природе смысловая организация образов различается. В русской традиции природный мотив часто включен в повествование о времени года и коллективной жизни. В китайской культуре отдельный природный образ способен функционировать как самостоятельный символ.

Существенное значение имеет пространство обряда. Русское праздничное изображение часто строится вокруг открытого пространства — площади, улицы, деревенского двора, ярмарки. Такое решение подчеркивает коллективный характер праздника. Китайская праздничная сцена может быть организована вокруг дома, внутреннего двора, храма или специально оформленного пространства. Здесь особое значение приобретают декоративные элементы, которые создают символически насыщенную среду.

Таким образом, обе культуры используют художественное пространство для выражения социальных отношений. Праздничное пространство становится местом встречи поколений и сохранения коллективной памяти.

Важной особенностью современного искусства является переосмысление традиции. Современные художники России и Китая обращаются к обрядовым образам уже не только для этнографической фиксации прошлого. Традиционный мотив становится способом осмысления национальной идентичности, культурной памяти и отношений между прошлым и настоящим. Такой подход соответствует современному пониманию народного искусства как динамической системы, способной сохраняться посредством новых художественных форм [5].

В результате традиционный обряд может быть стилизован, сокращен, символически переосмыслен или соединен с современным визуальным языком. Однако даже при значительной трансформации сохраняются основные культурные смыслы: связь поколений, семья, природа, благополучие и принадлежность к определенной культурной традиции.

Проведенный анализ показывает, что традиционная обрядовая культура России и Китая представляет собой значительный источник художественных образов. В обоих случаях искусство не просто фиксирует внешнюю сторону обряда, но сохраняет его эмоциональное, символическое и социальное содержание.

Общими для русской и китайской культур являются художественное обращение к семейным и календарным обрядам, изображение праздничного пространства, использование традиционного костюма и предметов, а также обращение к природным мотивам. Через эти элементы раскрываются универсальные представления о семье, времени, благополучии, жизненном цикле и преемственности поколений.

Вместе с тем способы художественного выражения различаются. Русская традиция преимущественно ориентирована на повествовательность, коллективное действие и связь обряда с природно-календарным циклом. Китайская традиция отличается более развитой системой символических значений, в которой цвет, растение, животное или предмет могут самостоятельно выражать определенную идею или пожелание.

Сравнение двух культур показывает, что обрядовый художественный образ обладает двойственной природой. С одной стороны, он сохраняет конкретные формы традиционного быта, а с другой — превращает их в универсальные художественные символы. Благодаря этому искусство становится механизмом передачи культурной памяти.

В условиях глобализации и изменения традиционного образа жизни обращение к обрядовой культуре приобретает особое значение. Художественная интерпретация традиции позволяет сохранить ее основные смыслы даже тогда, когда первоначальная форма обряда постепенно исчезает из повседневной практики. Поэтому сравнительное изучение художественных образов России и Китая способствует не только пониманию национального своеобразия двух культур, но и выявлению общих закономерностей развития мировой художественной культуры.

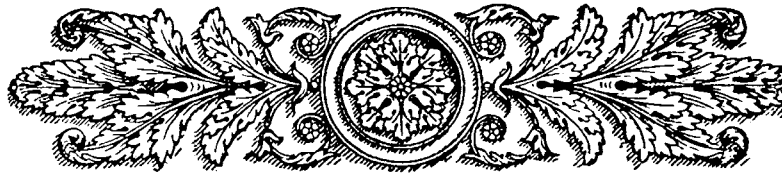
Литература

1. *Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. — Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1963. — 142 с.*
2. *Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. — М. : Наука, 1981. — 608 с.*
3. *Sullivan M. The Arts of China. — Berkeley : University of California Press, 2008. — 720 p.*
4. *Clunas C. Art in China. — Oxford : Oxford University Press, 1997. — 224 p.*
5. *Некрасова М. А. Народное искусство России: Народное творчество как мир целостности. — М. : Российская энциклопедия, 2000. — 256 с.*
6. *Rawson J. Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon. — London : British Museum Press, 1984. — 192 p.*
7. *Liu L. The Chinese Neolithic: Trajectories to Early States. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — 324 p.*

REFERENCES

1. *Propp V. Ya. Russian Agrarian Festivals: An Attempt at Historical-Ethnographic Research. - Leningrad: Leningrad University Press, 1963. - 142 p.*
2. *Rybakov B. A. Paganism of the Ancient Slavs. - Moscow: Nauka, 1981. - 608 p.*
3. *Sullivan M. The Arts of China. - Berkeley: University of California Press, 2008. - 720 p.*
4. *Clunas C. Art in China. - Oxford: Oxford University Press, 1997. - 224 p.*
5. *Nekrasova M. A. Folk Art of Russia: Folk Creativity as a World of Wholeness. - Moscow: Rossiyskaya Entsiklopediya, 2000. - 256 p.*
6. *Rawson J. Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon. - London: British Museum Press, 1984. - 192 p.*
7. *Liu L. The Chinese Neolithic: Trajectories to Early States. - Cambridge: Cambridge University Press, 2004. - 324 p.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026



В.Г. Мозгот, Ли Юйна

Исследование психологических особенностей учащихся средних школ в контексте мультикультурного образования (на примере изучения монгольской народной песни «Песня о пастушестве»)

Аннотация. В условиях глобализации мультикультурное образование стало важным компонентом системы общего образования. При этом музыка, являясь культурным репрезентантом человеческих эмоций, открывает целесообразный и эффективный практический путь для решения проблем мультикультурного образования. В настоящее время музыка национальных меньшинств уже включена в учебный процесс средних школ Китая, однако основное внимание в преподавании уделяется передаче знаний и развитию вокальных навыков, в то время как психологические переживания учащихся при знакомстве с музыкальными творениями иных культур и их культурное понимание остаются недостаточно изученными. В рамках данного исследования в качестве исследуемой ситуации выбрана учебная практика преподавания монгольской народной «Песни о пастушестве». Использовался метод включенного классного наблюдения, при котором внимание педагога сосредоточивалось на семи базовых этапах преподавания с целью изучения психологических особенностей учащихся средней школы.

Ключевые слова: мультикультурное музыкальное образование, психологические характеристики, монгольская протяжная песня, учащиеся средней школы, оценка личностной тревожности, когнитивные схемы.

Монгольская народная песня «Песня о пастушестве» включена в учебник по музыке для средней школы издательства «Ренъинь». Мелодическая линия этой композиции протяженная и изящная, её широкое музыкальное пространство не только передаёт масштабную картину степей, но и отражает открытость духа монгольского народа. Эта композиция отличается высокой художественной и воспитательной ценностью и является типичным произведением для преподавания музыки устных народных традиций среди национальных меньшинств в средней школе Китая. Однако при её использовании в учебном процессе часто ограничиваются лишь навыком «петь», при этом недостаточно уделяя внимание психологическому опыту и когнитивным изменениям учащихся при знакомстве с музыкальными произведениями иной культуры.

Предлагаемое исследование основано на опыте педагогической практики обучения детей 8-х классов Третьей средней школы района Наймань, город Тунляо, провинция Внутренняя Монголия. В нём был использован метод включенного наблюдении за уроками с фокусом на семи этапах учебного процесса в целях систематического изучения психологических особенностей учащихся. Музыкальным материалом стала «Песня о пастушестве». Охарактеризуем эти этапы.

Первый этап. Психоэмоциональное погружение в процесс восприятия музыки

В начале урока по теме «Музыкальная поэма» педагог использовал фортепианное исполнение песни «Красивая степь — моя родина» как способ введения в процесс восприятия музыки. Ученики внимательно слушали, их лица выражали любопытство и внутреннее размышление — это отражало черты психоэмоционального погружения в музыку и неожиданного когнитивного «пробуждения». Согласно теории ожидания в психологии, стимулы, не соответствующие уже имеющемуся опыту, меняют направленность внимания и осуществляют когнитивное «пробуждение». В нашем случае такое воздействие музыкой вызывало ожидание во взглядах учащихся и их активную эмоциональную реакцию — как ответ на неожиданный опыт [10, с.185-190]. При этом сама атмосфера эмпатийного погружения в музыку показывает: национальная музыка обладает мощной силой — способностью пробуждать эстетический резонанс, закладывая в психике учащегося основу для понимания культуры [3].

Второй этап. Формирование эмоциональных реакций и само выражение учащихся в условиях низкого уровня личностной тревожности

В ходе этапа сравнительного прослушивания педагог сначала с помощью мультимедийного учебного материала демонстрировал варианты мелодического стиля двух музыкальных композиций «Пастушья песня» и «Подними свой шелковый покров». Затем учащимся было предложено закрыть глаза и внимательно прослушать, сравнив мелодические особенности композиций. После прослушивания они должны были сделать выбор в пользу того или иного музыкального примера. Результаты наблюдений показали, что при прослушивании с закрытыми глазами повышалась активность учащихся в ответах, точность их оценок, отсюда и уровень их участия в работе на уроке значительно повысились. Такие реакции отражали особенности выбора определённого варианта и выражения собственного мнения в условиях низкой тревожности у учащихся средней школы. В частности, нами было установлено, что прослушивание с закрытыми глазами отменяло визуальную обратную связь, снижало эмоциональную тревожность, связанную с самооценкой в подростковом возрасте, и направляло внимание учащихся на саму музыку. В тоже время визуальные варианты реакций способны преобразовывать открытое выражение эмоций в выбор с низким уровнем тревожности, снижать психологическое напряжение и способствовать раскрытию стремления к самовыражению — что проявляется в позитивной обратной связи [6]. То есть педагогам в музыкальных классах в процессе работы следует создавать условия для формирования эстетического суждения учащихся при низком уровне стрессовых переживаний, что поможет учащимся переходить от адекватного восприятия к самовыражению [9].

Третий этап. Трансфер в схеме восприятия музыки знакомой культуры и «защитное» молчание учащихся на границе восприятия произведений различных культур

В ходе анализа музыкальных примеров учащиеся способны быстро распознавать такие стандартные элементы, как такт и ноты. Однако, когда педагог объяснял специфический для монгольской культуры декоративный звук «Ногула», в классе внезапно наступило молчание — понимание этого звука постепенно нарастало после прослушивания и его интерпретации. Этот контраст раскрывает психологическую черту личности: уверенный трансфер схем в сознании учащихся и «защитное» молчание на границе этих схем. Согласно теории когнитивной ассимиляции и теории схем, стандартные музыкальные элементы находятся в «когнитивной зоне комфорта» и могут быстро активировать уже имеющийся опыт. В то время как специфический звук монгольского пения не имеет

когнитивной базы в сознании учащихся, потому его трудно ассимилировать или классифицировать [7]. В данном контексте педагогу на уроке музыки следует рассматривать молчание учащихся на границе восприятия музыкальных примеров различных культур как неизбежную стадию когнитивной реконструкции в сознании. В целом необходимо придерживаться подхода «сначала — ощущение звука, затем — языковая подтверждаемость», чтобы помочь учащимся усвоить незнакомые звуки в процессе эмоционального слушания и осуществить переход от усвоения к пониманию [11].

Четвертый этап. Оценка выступления учащихся в стремлении к самовыражению в условиях личностной тревожности

На этапе обучения пению учащиеся — от расслабленной позиции в пении до «зажатости» в голосе и недостатке дыхания, постоянно колеблются между активным участием и тревогой за успешность своего выступления. Это поведение отражает психологические особенности выступления на сцене и затруднения в выражении себя в условиях тревоги. Согласно данным возрастной и педагогической психологии, у подростков стремительно растет самосознание, а их осознание социального образа тела и голоса становится особенно сильным, при выполнении вокальных упражнений оба аспекта подвергаются наблюдению одноклассников, что легко запускает психологические механизмы защиты. Расслабленная позиция при пении на самом деле служит способом скрытия напряжения и сдержанности — всё это помогает снизить эмоциональное давление при пении в ситуациях на публике. В то же время упражнение «петь в тихом голосе» отражает конфликт между эстетической приемлемостью и тревогой при самовыражении [4]. Таким образом, внешняя сдержанность в поведении у учащихся средней школы во время пения не свидетельствуют о эмоциональном отторжении монгольской народной песни, а представляют собой психологическую экстернализацию подросткового самосознания. То есть педагогам следует создавать среду с низким уровнем личностной тревожности — например, организовывать групповые исполнения музыкальных произведений. Когда у учащихся возникает ощущение, что «ошибки в исполнении это не страшно», любое выступление может превратиться в свободное выражение своих чувств [1].

Пятый этап. Устранение тревоги и формирование эстетической субъектности в контексте совместной исполнительской практики

На этапе творческой разработки учащиеся активно участвовали в коллективной композиции и исполнении образа «Ногулы» — их вокал отличался выразительностью и уверенностью, что отражало психологические особенности про-

цесса преодоления тревоги и формирования своеобразной эстетической субъектности в ходе совместной практической деятельности. Вместе с тем их исполнение «Ногулы» с выразительным ритмом знаменовало переход от технической имитации к индивидуальному самовыражению [8]. Преимущества коллективной работы над музыкальными примерами состояли в том, что групповая работа снижала психоэмоциональное напряжение, способствуя переходу учащихся к формированию чувства мультикультурализма. Таким образом, сотрудничество помогает преодолеть тревогу при выражении инокультурных идей, позволяя учащимся превратить образ «Ногулы» из чужого, чуждого в иной, который можно понять и осознать. Педагогам вполне возможно использовать метод группового исполнения музыки для снижения рисков при самовыражении, стимулируя у учащихся переход от «страха перед речью» к «радости при самовыражении» [2].

Шестой этап. Педагогическое управление и эмоциональная открытость учащихся на уроке

На этапе расширения эстетического опыта учащихся педагог сначала представил три музыкальных инструмента — матаоцинь, сиху и хубуси — и воспроизвел видеозапись их исполнения, направив внимание учащихся на их идентификацию посредством наблюдения, прикосновения и слушания. Учащиеся проявили высокую активность на занятии, вместе с тем инструмент хубуси им не удалось сразу распознать. Затем мы предлагали видеозапись монгольской танцевальной программы и призвали учащихся её прослушать и импровизировать танцы под музыку — это также вызвало у них значительный интерес. В результатах занятия проявились психологические особенности учащихся, связанные с использованием когнитивных схем в их сознании и эмоциональной открытостью. В частности, инструмент матаоцинь, будучи широко представленным в кино, телевидении и в интернете, у учащихся уже сформировал достаточно устойчивую когнитивную схему, поэтому они смогли быстро его распознать [5]. Форма инструмента сиху и способ игры с ним близки к характеристикам инструмента эрху, поэтому учащиеся смогли опознать его, в то время как инструмент хубуси не был распознан из-за отсутствия соответствующей когнитивной схемы в сознании учащихся. Кроме того, внимание учащихся к танцевальным примерам ещё раз подтверждает, что их эстетическая восприимчивость вышла за рамки просто когнитивного «распознавания» и охватила эмоциональный уровень «резонанса». Итак, педагогам в данном контексте эффективно использовать уже освоенные музыкальные инструменты для укрепления идентичности, а танцевальный опыт — для углубления эмоционального взаимодействия, тем самым способствуя переходу от когнитивного распознавания в психике к



Матоцин



Сиху



Хубуси

эмоциональному резонансу и активному участию школьников в музыкальной деятельности.

Седьмой этап. Выражение уверенности после формирования когнитивной структуры в сознании и стимулы достижения успеха в деятельности учащихся

В ходе фазы подведения итогов проделанной работы педагог и учащиеся вновь обозначили такие особенности музыкальных произведений как: свободный ритм, кантиленную мелодию, использование пятислуховой гуйской мелодической системы и фразировка в образе «Ногулы». При этом большинство учащихся активно участвовали в работе и давали точные ответы на заданные в процессе уроков вопросы. Они также уверенно выражали собственное мнение и стремление к постижению смысла звучащей музыки. В свою очередь из курса общей психологии известно, что точная фиксация ключевых характеристик предмета или явления в сознании человека свидетельствует о переходе когнитивной структуры от пассивного восприятия к самостоятельному извлечению знаний и о том, что процесс их интеграции в значительной степени завершён в ходе рациональной систематизации. Таким образом, на данном этапе развития учащиеся осуществляют переход от эмоционального к рациональному мышлению. Что, отметим, сопровождалось у учащихся появлением ощущения эффективности от проведенной собственной деятельности в процессе музыкальных занятий. В связи с этим педагогам следует создавать условия для предоставления когнитивной поддержки учащимся, чтобы они могли достичь успеха в деятельности [12].

Выводы

Данное исследование выявило семь ключевых психологических черт, проявляющихся у учащихся средней школы при изучении монгольской народной песни «Песня о пастушестве». Эти черты совместно отражают процесс перехода в сознании учащегося от модели «новизна — тишина — отступление — защита» к модели «активное исполнение — самостоятельное суждение — точное выражение». Анализ модели показывает, что образовательная среда с низким уровнем тревожности, эмоциональный опыт и практика сотрудничества способствуют преодолению эстетической дистанции при восприятии музыки другой национальной культуры и осуществлению квантового скачка в сознании учащихся — от эмоционального опыта к рациональному пониманию.

На когнитивном уровне восприятия музыки иной культуры учащиеся с помощью имеющегося звукового опыта и преодоления познавательного барьера в восприятии, осуществляют реорганизацию своих нейронных схем, организуя процесс восприятия музыки. При этом учебно-образовательная среда с низким уровнем тревожности способствует снижению уровня личностной тревожности учащихся, стимулируя их к активному восприятию и укреплению своей эстетической субъектности. Совместное развитие предложенных семи черт свидетельствует о том, что учащиеся средней школы способны перейти от устранения тревожности в процессе восприятия — к осознанию смысла музыкальных произведений.

С этой точки зрения преподавание национальной музыки в средней школе должно опираться на эмоциональный опыт в целях расширения когнитивных возможностей и использования сотрудничества для активизации самовыражения учащихся. Тем самым осуществляется переход от «культурного понимания» к «культурному выражению» и достижению прорыва в восприятия от уважения к произведениям другой культуры к самостоятельной интерпретации музыкальных произведений.

Литература

1. *Ван, Сюйцзюань. Исследование инновационной практики внедрения местной музыкальной культуры в уроки музыки в средних школах / Сюйцзюань Ван // Секундная звезда — версия для средних школ. – 2022. –№21. – С. 70–72.*
2. *Го, Хайся, Тан, Минмин. Сборник работ по инновациям в художественном образовании / Хайся Го, Минмин Тан. Пекин: Изд-во Китайской федерации литературы и искусства. –2005. – С. 11.*
3. *Ли, Бинцюань, Е, Хаошэн. Анализ основных концепций культурной психологии /Бинцюан Ли, Хаошэн Е // Психологические науки. –2004. – № 27. –Ч.1. – С.62–65.*
4. *Фань, Цзуйин. Правильное определение народных песен / Цзуйин Фань // Китайская музыка. – 2019. –№1.*
5. *Ху, Юэ. Инновационное исследование концепций и методик музыкального образования в условиях мультикультурного взаимодействия / Юэ Ху. //Сборник статей Семинара по преподава-*

нию в системе высшего образования 2025 года. Ч. I. – Хэнань: Ассоциация частного образования провинции Хэнань, 2025.
6. *Чао, Лу. Исследование распространения народной песни монгольской народности на примере произведения „Муге" /Лу Чао //Китайская музыкология. – 2006. –№1. – С.89–95.*
7. *Чжан, Аймин, Чэнь, Янь. Общий курс по народной музыке Китая / Аймин Чжан, Янь Чэнь. – Ланьчжоу: Изд-во народной литературы провинции Ганьсу. – 2010. – № 3.*
8. *Чжан, Лимин. Исследование методики проведения уроков музыки в средних школах в условиях интеграции разнообразной музыкальной культуры / Лимин Чжан //Новая учебная программа: верхняя часть номера. –2015. –№ 4. – С.1.*
9. *Чэнь, Ин. Исследование интерактивной модели преподавания музыки в средней школе / Ин Чэнь //Инновации и интеллект. – 2025. – Вып. 1. – № 7. – С. 50–52.*
10. *Чэнь, Ци, Лю, Рудэ. Современная педагогическая психология / Ци Чэнь, Рудэ Ли. 3-е издание. – Пекин: Изд-во Пекинского педагогического университета, 2019. – С. 180–220.*
11. *Юй, Аньбан. Историческое развитие и исследовательские подходы к культурной психологии: также — о связи с экологической историографией / Аньбан Юй // Исследования в области локальной психологии. – 1996. – № 6. – С. 2–52.*
12. *Ян, Липин. От межкультурной психологии к культурно-конструктивистской психологии / Липин Ян //Advances in Psychological Science. – 2003. –№ 11. –Vol.2. – P. 232.*

REFERENCES

1. *Van, Syujczzyuan` . Issledovanie innovacionnoj praktiki vnedreniya mestnoj muzy`kal`noj kul`tury` v uroki muzy`ki v srednix shkolax / Syujczzyuan` Van // Sekundnaya zvezda — versiya dlya srednix shkol. 2022. №21. S. 70–72.*
2. *Go, Xajsya, Tan, Minmin. Sbornik rabot po innovaciyam v xudozhestvennom obrazovanii / Xajsya Go, Minmin Tan. Pekin: Izd-vo Kitajskoj federacii literatury` i iskusstva. 2005. S. 11.*
3. *Li, Binczyuan` , E, Xaoshe`n. Analiz osnovny`x koncepcij kul`turnoj psixologii /Binczyuan Li, Xaoshe`n E // Psixologicheskie nauki. 2004. № 27. Ch.1. S.62–65.*
4. *Fan` , Czzujin. Pravil`noe opredelenie narodny`x pesen / Czzujin Fan` // Kitajskaya muzy`ka. 2019. № 1.*
5. *Xu, Yue` . Innovacionnoe issledovanie koncepcij i metodik muzy`kal`nogo obrazovaniya v usloviyax mul`tikul`turnogo vzaimodejstviya / Yue` Xu. //Sbornik statej Seminara po prepodavaniyu v sisteme vy`sshego obrazovaniya 2025 goda. Ch. I. – Xe`nan` : Associaciya chastnogo obrazovaniya provincii Xe`nan` , 2025.*
6. *Chao, Lu. Issledovanie rasprostraneniya narodnoj pesni mongol`skoj narodnosti na primere proizvedeniya „Muge /Lu Chao //Kitajskaya muzy`kologiya. 2006. №1. S.89–95.*
7. *Chzhan, Ajmin, Che`n` , Yan` . Obshhij kurs po narodnoj muzy`ke Kitaya / Ajmin Chzhan, Yan` Che`n` . – Lan`chzhou: Izd-vo narodnoj literatury` provincii Gan`su. 2010. № 3.*
8. *Chzhan, Limin. Issledovanie metodiki provedeniya urokov muzy`ki v srednix shkolax v usloviyax integracii raznoobraznoj muzy`kal`noj kul`tury` / Limin Chzhan //Novaya uchebnaya programma: verxnyaya chast` nomera. 2015. № 4. S.1.*
9. *Che`n` , In. Issledovanie interaktivnoj modeli prepodavaniya muzy`ki v srednej shkole / In Che`n` //Innovacii i intellekt. 2025. Vy`p. 1. № 7. S. 50–52.*
10. *Che`n` , Ci, Lyu, Rude` . Sovremennaya pedagogicheskaya psixologiya / Ci Che`n` , Rude` Li. 3-e izdanie. – Pekin: Izd-vo Pekinskogo pedagogicheskogo universiteta, 2019. S. 180–220.*
11. *Yuj, An`ban. Istoricheskoe razvitie i issledovatel`skie podxody` k kul`turnoj psixologii: takzhe — o svyazi s e`kologicheskoj istoriografiej / An`ban Yuj // Issledovaniya v oblasti lokal`noj psixologii. 1996. № 6. S. 2–52.*
12. *Yan, Lipin. Ot mezhkul`turnoj psixologii k kul`turno-konstruktivistskoj psixologii / Lipin Yan //Advances in Psychological Science. 2003. № 11. Vol.2. P. 232.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 13.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Цзинь Икэ

Влияние искусственного интеллекта на креативные индустрии в эпоху цифровизации: сравнительное исследование Китая и России

Аннотация. С развитием цифровых технологий искусственный интеллект постепенно входит в процессы производства креативных индустрий и меняет традиционные способы создания контента. В статье рассматривается применение искусственного интеллекта в креативных индустриях Китая и России с использованием сравнительного и кейс-анализа. Показано, что использование ИИ позволяет повысить эффективность отдельных этапов производства и постепенно меняет характер взаимодействия между создателем и технологией: часть творческих задач выполняется уже не только человеком, но и с участием искусственного интеллекта.

Различия между двумя странами связаны с особенностями цифровой инфраструктуры, рынка и развития ИИ. В Китае искусственный интеллект активно используется в кино и телевидении, цифровом контенте и дизайне, опираясь на уже сформировавшийся рынок цифровых продуктов. В России большее внимание уделяется развитию собственных ИИ-технологий и их применению в цифровом искусстве, визуальном дизайне и производстве контента. Вместе с тем распространение ИИ ставит вопросы об авторстве, защите интеллектуальной собственности и правах создателей. Сравнение Китая и России показывает, что влияние ИИ определяется не только уровнем технологического развития, но и особенностями самой индустрии и условиями её применения. Перспективными направлениями сотрудничества двух стран могут стать цифровое искусство, ИИ-инструменты для творчества и подготовка специалистов для креативных индустрий.

Ключевые слова: искусственный интеллект, креативные индустрии, генеративный искусственный интеллект, цифровизация, сравнительный анализ Китая и России.

По мере развития цифровых технологий креативные индустрии постепенно переходят от первоначального этапа цифровизации к использованию интеллектуальных технологий. На ранних этапах цифровые технологии преимущественно применялись для сохранения, распространения и потребления культурного контента. Однако развитие больших данных, облачных вычислений и искусственного интеллекта привело к их более активному внедрению непосредственно в процессы производства контента. Особенно заметные изменения связаны с появлением генеративного искусственного интеллекта, который позволяет использовать технологии ИИ при создании текстов, изображений, музыки, видео и цифрового дизайна. В результате технологии перестают выполнять исключительно вспомогательную функцию при реализации уже сформированной творческой идеи и постепенно начинают использоваться на различных этапах творческого процесса, включая разработку идей, создание контента, отбор и последующую корректировку полученных результатов.

Mangematin, Sapsed и SchьЯler отмечают, что цифровизация оказывает влияние на институциональные основы, бизнес-модели и творческие процессы в креативных индустриях, изменяет характер взаимодействия участников в рамках цепочки создания стоимости и способствует перестройке существующих производственных процессов [23]. Именно на этой основе генеративный искусственный интеллект начинает постепенно проникать непосредственно в сферу творческого производства. Поэтому для понимания влияния искусственного интеллекта на креативные индустрии недостаточно рассматривать лишь то, какой контент способны создавать соответствующие модели. Необходимо также учитывать, в какие именно производственные процессы внедряются технологии ИИ и каким образом это изменяет сложившееся распределение функций между человеком и технологией.

Существующие исследования показывают, что влияние искусственного интеллекта на различные этапы творческого процесса неодинаково. Hou и соавторы разделяют творческий процесс на два этапа — «генерацию идей» (ideation) и «реализацию идей» (implementation). Проведённый ими эксперимент с участием специалистов в области дизайна показал, что генеративный искусственный интеллект способен помогать авторам создавать больше идей на этапе ideation. Однако на этапе implementation его влияние зависит от уровня профессиональной подготовки автора: дизайнеры с высоким уровнем профессиональной компетентности после использования генеративного ИИ не продемонстрировали

повышения креативности, тогда как эффективность их работы, напротив, снизилась [22]. Исследование Retkowsky, Hafermalz и Huysman, посвящённое творческой работе в сфере рекламы, также показывает, что использование генеративного искусственного интеллекта может приводить к так называемому «process collapse», то есть к сжатию процессов генерации, развития и реализации творческой идеи, которые ранее осуществлялись на разных этапах и разными участниками, в единый процесс постоянного взаимодействия человека с искусственным интеллектом [24].

Результаты этих исследований показывают, что искусственный интеллект не приводит к равномерному повышению эффективности на всех этапах творческого производства. Его преимущества в большей степени проявляются при обработке информации, разработке вариантов решений и быстром тестировании различных подходов, тогда как профессиональный опыт, эстетическая оценка и культурное понимание по-прежнему требуют участия человека. Таким образом, искусственный интеллект, вероятно, прежде всего будет изменять организацию творческого процесса и распределение функций между человеком и технологией, а не просто замещать отдельные профессии.

Подобные изменения уже находят отражение в практиках креативных индустрий Китая и России. В Китае разработанная компанией Huace Film & TV собственная большая модель «Youfeng» уже используется на этапе разработки творческих проектов в сфере кино и телевидения. Она позволяет провести предварительный отбор IP-проектов примерно за три минуты, а также оценить содержание произведения объёмом до одного миллиона иероглифов в течение тридцати минут и оказывать поддержку сценаристам на ранних этапах работы над сценарием [19]. В традиционной практике отбор IP, анализ содержания и разработка сценария, как правило, осуществлялись разными специалистами в рамках относительно чётко разграниченных этапов работы. Использование искусственного интеллекта позволяет выполнять анализ информации, отбор вариантов и отдельные задачи творческой разработки в рамках одной системы, благодаря чему ранее относительно обособленные этапы творческого производства становятся более тесно связанными между собой.

В России, напротив, использование искусственного интеллекта в большей степени проявляется в непосредственной генерации визуального контента. Разработанная Сбером модель Kandinsky позволяет создавать и редактировать изображения, видео и другие виды мультимедийного контента на основе текстовых и других входных данных [7]. YandexART, разработанная компанией «Яндекс», используется для генерации изображений и анимации в коммерческой и творческой деятельности [10]. В отличие от традиционного визуального дизайна, генеративные модели позволяют автору быстро получить визуальное воплощение

первоначальной идеи, после чего последовательно формировать новые варианты посредством изменения текстовых запросов и корректировки полученных результатов.

Участие искусственного интеллекта в творческом производстве уже выходит за рамки создания нового контента и распространяется на традиционные виды художественной деятельности. В 2021 году «Российская газета» сообщала о проекте Государственного музея в Амстердаме, в рамках которого искусственный интеллект использовался для реконструкции утраченных частей картины Рембрандта «Ночной дозор». На основе материалов, включая произведение современника Рембрандта Геррита Лунденса (Gerrit Lundens), были в цифровой форме восстановлены две боковые части картины, утраченные в результате обрезки оригинала, после чего полученный результат был перенесён на физическое полотно [2]. Данный пример показывает, что искусственный интеллект может использоваться не только для создания нового цифрового контента, но и для восстановления и реконструкции произведений искусства. Таким образом, влияние искусственного интеллекта на креативные индустрии определяется не столько тем, является ли создаваемый контент «цифровым по своей природе», сколько тем, что технологии ИИ начинают использоваться в тех видах культурного производства, которые ранее в основном основывались на знаниях, опыте и профессиональных навыках человека.

Одновременно с повышением эффективности производства искусственный интеллект может изменять и характеристики творческого результата. Исследование Zhou и Lee, охватившее более 4 млн произведений искусства и свыше 50 тыс. пользователей, показало, что после начала использования технологий преобразования текста в изображение на основе искусственного интеллекта производительность авторов увеличилась примерно на 25%, а вероятность того, что их произведения будут предпочтены пользователями, — примерно на 50%. В то же время генеративный искусственный интеллект расширил пространство для творческого поиска, однако средний уровень содержательной и визуальной новизны произведений снизился [25]. Эти результаты показывают, что искусственный интеллект способен снижать издержки, связанные с пробными попытками в творческом производстве, и ускорять создание контента. Однако повышение производительности не означает автоматического роста творческой ценности произведений. Искусственный интеллект может выполнять значительный объём работы по генерации и отбору вариантов, однако конечная культурная ценность и рыночная привлекательность произведения по-прежнему зависят от способности автора выбирать и корректировать полученные результаты, а также от его эстетических и культурных оценок.

С точки зрения отраслевой базы цифровизация креативных индустрий Китая и России характеризуется различными структурными особенностями. В Китае уже сформировался крупный рынок производства и потребления цифрового контента. Согласно данным Государственного статистического управления КНР, в 2025 году совокупная выручка предприятий, относящихся к сфере культуры и смежных отраслей, достигла 20,83 трлн юаней, увеличившись на 8,8% по сравнению с предыдущим годом. При этом выручка от производства контента составила 4,36 трлн юаней и выросла на 12,4%, выручка от услуг в сфере креативного дизайна — 4,40 трлн юаней, увеличившись на 13,2%, а выручка новых видов деятельности в сфере культуры достигла 7,67 трлн юаней при росте на 15,1% [15]. Одновременно в 2025 году добавленная стоимость основных отраслей цифровой экономики Китая достигла 10,5% ВВП, а число пользователей сетевых аудиовизуальных услуг превысило 1 млрд человек [15,17]. Эти показатели свидетельствуют о формировании в Китае относительно целостной системы производства цифрового контента, его распространения через цифровые платформы и потребления, что создаёт широкие возможности для внедрения генеративного искусственного интеллекта в такие направления творческого производства, как кино и телевидение, дизайн и реклама.

Ситуация в России имеет несколько иной характер. Согласно соответствующим российским статистическим данным, в 2024 году добавленная стоимость креативной экономики России достигла 7,5 трлн рублей, что составило 4,1% ВВП [21]. При этом такие технологические направления, как разработка программного обеспечения, занимают заметное место в структуре креативной экономики, что свидетельствует о тесной взаимосвязи цифровизации креативных индустрий России с развитием сферы информационных технологий. В отличие от Китая, где важную роль в развитии креативных индустрий играют рынок цифрового контента, интернет-платформы и масштабный потребительский спрос, российская модель цифровизации в большей степени опирается на развитие программного обеспечения, цифровых технологий и других технологически ориентированных видов творческой деятельности.

Хотя обе страны активно внедряют искусственный интеллект в креативные индустрии, их отраслевая база имеет определённые различия. В Китае более естественно формируется взаимосвязь между рынком цифрового контента, цифровыми платформами, авторами и инструментами ИИ, тогда как в России более заметна связь между технологическими компетенциями, моделями искусственного интеллекта и их применением в творческой деятельности. Различия в отраслевой базе, в свою очередь, влияют и на конкретные формы использования искусственного интеллекта в креативных индустриях двух стран.

Российские исследователи в последние годы также начинают рассматривать роль искусственного интеллекта в развитии креативных индустрий и генеративного искусства. Мызрова, Рожкова и другие исследователи анализируют особенности применения искусственного интеллекта в креативных индустриях в целом, уделяя внимание его влиянию на процессы творческого производства и развитие отрасли [4]. Сокорнов и Чекмарев, в свою очередь, рассматривают генеративное искусство в связи с развитием креативных индустрий и, обращаясь к концепции инновационных художественных кластеров, анализируют его роль в развитии региональных креативных индустрий России [8]. Это свидетельствует о том, что генеративный искусственный интеллект постепенно становится предметом научного обсуждения в контексте развития креативных индустрий и трансформации художественного производства в России.

Институт статистических исследований и экономики знаний Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (ИСИЭЗ НИУ ВШЭ) также провёл количественное исследование экономического воздействия генеративного искусственного интеллекта. В рамках данного исследования были проанализированы 12 видов творческих профессий, в наибольшей степени подверженных влиянию генеративного ИИ, и оценён возможный объём снижения доходов авторов в связи с увеличением использования контента, созданного с помощью ИИ. Согласно полученным оценкам, совокупные потенциальные потери доходов работников креативных профессий в России могут достигать или превышать 1 трлн рублей [1]. Хотя данный показатель представляет собой исследовательский прогноз и не может рассматриваться как фактически понесённые потери, он показывает, что влияние генеративного искусственного интеллекта уже рассматривается не только с точки зрения технологической эффективности, но и в контексте изменения структуры доходов творческих работников и экономических отношений в креативных индустриях.

Креативные индустрии Китая уже начали использовать генеративный искусственный интеллект для выполнения большого объёма повторяющихся и технических задач. Соответствующие ИИ-модели компании Huace используются, в частности, для многоязычного перевода при продвижении аудиовизуального контента на зарубежных рынках. При этом применяется сочетание автоматизированного перевода и последующей проверки специалистами, что позволяет повысить качество конечного результата. Согласно имеющимся данным, использование данной технологии позволяет сократить затраты на перевод примерно на 50–60%, при этом уровень точности составляет около 70% [18]. Перевод и подготовка субтитров относятся к задачам с высокой степенью повторяемости, но одновременно требуют обязательной проверки со стороны человека, что делает их подходящими для использования ИИ в качестве вспомогательного инст-

румента. В данном случае искусственный интеллект не полностью заменяет специалистов, а берёт на себя значительную часть повторяющихся операций, позволяя сосредоточить человеческий труд преимущественно на проверке, оценке и принятии окончательных решений.

После внедрения искусственного интеллекта в творческое производство автор по-прежнему должен оценивать полученный результат, особенно в тех случаях, когда речь идёт о достоверности информации, соблюдении определённого стиля и конкретных формах культурного выражения. Показательным в этом отношении является ряд дел о защите авторских прав на контент, созданный с использованием ИИ, рассматривавшихся в Китае. 27 ноября 2023 года Пекинский интернет-суд вынес решение по делу № (2023) ?0491??11279, которое впоследствии стало известно как «первое в Китае дело об авторском праве на изображение, созданное с помощью ИИ». Суд указал, что пользователь осуществлял определённый интеллектуальный вклад в процесс создания изображения посредством разработки текстовых запросов, настройки параметров и других действий, а также осуществлял выбор и корректировку конечного результата. При наличии необходимого уровня оригинальности такое изображение может признаваться произведением, охраняемым авторским правом [16].

Помимо судебной практики, Китай также использует соответствующие механизмы регулирования для решения вопросов интеллектуальной собственности, связанных с развитием генеративного искусственного интеллекта. Вступившие в силу в 2023 году «Временные меры по управлению услугами генеративного искусственного интеллекта» устанавливают требования в области защиты интеллектуальной собственности в рамках регулирования соответствующих услуг. В частности, в документе предусматривается, что при использовании данных, затрагивающих права интеллектуальной собственности, поставщики услуг должны соблюдать законные права и интересы других правообладателей [13]. В 2025 году вступили в силу «Меры по маркировке контента, созданного и синтезированного с использованием искусственного интеллекта», которые дополнительно предусматривают явную или неявную маркировку текста, изображений, аудио- и видеоматериалов, созданных или синтезированных с помощью искусственного интеллекта [11]. Таким образом, в Китае постепенно формируется комплексный подход к регулированию генеративного искусственного интеллекта, сочетающий судебную практику с административными механизмами регулирования.

В России внедрение искусственного интеллекта в креативные индустрии происходит на фоне активного технологического развития и реализации государственных стратегических приоритетов. В 2019 году Указом Президента Российской Федерации № 490 была утверждена Национальная стратегия развития

искусственного интеллекта на период до 2030 года. В обновлённой редакции Стратегии, принятой в 2024 году, в качестве основных направлений развития определены совершенствование инфраструктуры искусственного интеллекта, усиление технологических исследований и разработок, а также расширение применения отечественных решений [5]. В условиях такой государственной политики постепенно развиваются отечественные модели искусственного интеллекта, которые начинают использоваться также в сфере культуры, дизайна и производства контента.

Выпуск YandexART 2.5 в 2025 году ещё больше расширил сферу применения данной технологии, включив такие задачи, как маркетинг, создание художественных иллюстраций и дизайн продукции [12]. Согласно опубликованным «Яндексом» данным о результатах деятельности за 2024 год, доля услуг, связанных с искусственным интеллектом, в общей выручке Yandex Cloud выросла до 5%. Генеративная модель YandexGPT использовалась более чем 17 000 клиентов, а модель YandexART — более чем 6 500 клиентов [14]. Эти данные свидетельствуют о том, что генеративный искусственный интеллект в России постепенно выходит за рамки исключительно технологического тестирования и всё активнее используется в реальной коммерческой деятельности.

Российский рынок генеративного искусственного интеллекта также демонстрирует тенденцию к быстрому росту. По оценкам экспертов Onside и Just AI, объём российского рынка генеративного искусственного интеллекта может увеличиться с 13 млрд рублей в 2024 году до 58 млрд рублей в 2025 году и к концу 2030 года достичь 778 млрд рублей [3]. Данный прогноз свидетельствует о значительном потенциале дальнейшего развития рынка генеративного искусственного интеллекта. Вместе с тем его способность в конечном итоге сформировать устойчивую отраслевую ценность будет зависеть не только от темпов роста рынка, но и от масштабов практического внедрения технологий предприятиями и развития соответствующих коммерческих моделей.

В сфере интеллектуальной собственности Россия достаточно рано начала уделять внимание правовым вопросам, связанным с участием искусственного интеллекта в творческой деятельности. В утверждённой Правительством Российской Федерации в 2020 году «Концепции развития регулирования отношений в сфере технологий искусственного интеллекта и робототехники» отмечается, что правовая охрана результатов, созданных системами искусственного интеллекта без существенного творческого участия человека, остаётся неопределённой [6]. Принятый в июле 2026 года Федеральный закон «О поддержке развития технологий искусственного интеллекта в Российской Федерации» дополняет правовую основу развития искусственного интеллекта и затрагивает вопросы маркировки информации, созданной с использованием ИИ, а также связан-

ные с ней вопросы интеллектуальной собственности [9]. При этом данное регулирование также не рассматривает искусственный интеллект как самостоятельного субъекта авторского права, а связанные с созданием и использованием соответствующих результатов права и обязанности возлагаются на существующих субъектов права, включая физических и юридических лиц.

Сопоставление развития двух стран показывает, что пути внедрения искусственного интеллекта в креативные индустрии Китая и России имеют определённые различия. В Китае благодаря масштабному рынку цифрового контента и развитой интернет-инфраструктуре технологии искусственного интеллекта сравнительно быстро находят применение в кино- и телевизионном производстве, создании онлайн-контента, переводе и дизайне. В России, напротив, большее внимание уделяется развитию отечественных моделей искусственного интеллекта, программного обеспечения и других технологических основ, после чего сфера их применения постепенно расширяется на цифровое искусство, визуальный дизайн и профессиональное производство контента. Таким образом, интеграция искусственного интеллекта и креативных индустрий в обеих странах определяется совокупным воздействием таких факторов, как уровень цифровой инфраструктуры, масштаб рынка, структура отрасли, предложение технологических решений и институциональная среда. Для Китая актуальной задачей становится дальнейшее повышение творческой ценности применения искусственного интеллекта, тогда как для России — расширение практического применения уже сформированного технологического потенциала в различных сегментах креативных индустрий.

Китай и Россия обладают значительным потенциалом для сотрудничества в сфере искусственного интеллекта и креативных индустрий. На состоявшейся в 2025 году Международной конференции «Новое искусство Шёлкового пути» по инновациям в области художественного образования и интеграции культуры и туризма, а также на втором заседании Китайско-российского альянса креативного дизайна, участники обменялись опытом в таких направлениях, как искусство на основе искусственного интеллекта, генеративное видео, алгоритмическое творчество, интерактивные инсталляции и виртуальная реальность. В рамках мероприятий также были созданы соответствующие платформы для сотрудничества в области исследований и образования [20].

Внедрение искусственного интеллекта в креативные индустрии изменяет не только скорость и издержки производства контента, но и взаимосвязь между отдельными этапами творческого производства, а также характер работы самих создателей контента. Результаты существующих исследований и примеры из Китая и России показывают, что искусственный интеллект способен повышать производительность при выполнении отдельных творческих задач и расширять

возможности авторов для поиска и тестирования различных вариантов. Однако его влияние не сводится к повышению эффективности на всех этапах творческого процесса. Профессиональный опыт, эстетическая оценка и культурное понимание человека по-прежнему остаются важными составляющими творческого производства.

Сравнение Китая и России также показывает, что влияние искусственного интеллекта на креативные индустрии в значительной степени зависит от отраслевой среды. При внедрении одних и тех же технологий в разных странах различия в цифровой инфраструктуре, масштабе рынка, структуре отрасли, предложении технологических решений и институциональной среде обусловливают различные пути их практического применения. Поэтому в дальнейшем обеим странам необходимо не только расширять использование искусственного интеллекта, но и совершенствовать механизмы защиты интеллектуальной собственности, регулирования контента, созданного с использованием ИИ, и защиты прав и интересов творческих работников. Ключевым вопросом дальнейшего развития искусственного интеллекта и креативных индустрий является не столько определение того, сможет ли искусственный интеллект в конечном итоге заменить создателей контента, сколько формирование устойчивой модели взаимодействия человека и технологии, позволяющей сохранять разумный баланс между технологической эффективностью, творческой ценностью, культурной спецификой и правами и интересами авторов.

Литература

1. *Гохберг Л. М., Кудрин Д. А., Гринь М. Ю., Шохин В. С. Генеративный ИИ и доходы работников творческих профессий в России: оценка потерь. М.: ИСИЭЗ ВШЭ, 2026. 52 с.*
2. *Забродина Е. Искусственный интеллект дорисовал фрагменты картины Рембрандта // Российская газета. 2021. 25 июня. URL: https://rg.ru/2021/06/25/iskusstvennyj-intellekt-dorisoval-fragmenty-kartiny-rembrandta.html.*
3. *Коммерсантъ. Рынок генеративного искусственного интеллекта в России. 2025. 9 декабря. URL: https://www.kommersant.ru/doc/8270177.*
4. *Мызрова К. А., Рожкова Е. В., Туманов Э. В., Владиславская В. А. Особенности применения искусственного интеллекта в креативных индустриях // Креативная экономика. 2025. Т. 19, № 2. С. 303-320. DOI: 10.18334/ce.19.2.122571.*
5. *Президент Российской Федерации. Указ Президента РФ от 10.10.2019 № 490 (ред. от 15.02.2024) "О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации" (вместе с "Национальной стратегией развития искусственного интеллекта на период до 2030 года"). URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_335184/*
6. *Правительство Российской Федерации. Распоряжение Правительства РФ от 19.08.2020 № 2129-р "Об утверждении Концепции развития регулирования отношений в сфере технологий искусственного интеллекта и робототехники до 2024 года". URL: https://www. consultant. ru/document/cons_doc_LAW_360681/*
7. *Сбер. Kandinsky. URL: https://developers.sber.ru/kak-v-sbere/teams/kandinsky.*
8. *Сокорнов И. Р. Д. Н., Чекмарев О. П. Генеративное искусство и развитие креативных индустрий: модель инновационных арт-кластеров для российских регионов // Креативная экономика. 2026. Т. 20, № 1. С. 55-80. DOI: 10.18334/ce.20.1.124387.*

9. *Федеральный закон от 26.07.2026 № 243-ФЗ "О поддержке развития технологий искусственного интеллекта в Российской Федерации". URL: https://www.consultant.ru/ document/ cons_doc_LAW_540336/*
10. *Яндекс. Яндекс запустил новую линейку YandexART и опцию Про с продвинутыми возможностями в Шедевруме. 2025. 20 марта. URL: https://yandex.ru/company/news/03-20-03-2025*
11. *Яндекс. Яндекс представил нейросеть YandexART - она поможет создавать изображения и анимацию для бизнес-задач и творчества. 2023. 18 октября. URL: https://yandex.ru/ company/ news/01-18-10-2023*
12. *Yandex B2B Tech. Yandex B2B Tech объявляет финансовые результаты за 2024 год. 2025. 27 марта. URL: https://yandex.ru/company/news/01-27-03-2025*
13. *Государственное управление интернет-информации КНР и др. Временные меры по управлению сервисами генеративного искусственного интеллекта. 2023. URL: https://www.cac. gov. cn/ 2023-07/13/c_1690898327029107.htm*
14. *Государственное управление интернет-информации КНР и др. Меры по маркировке контента, созданного и синтезированного искусственным интеллектом. 2025. URL: https://www.cac. gov.cn/2025-03/14/c_1743654684782215.htm*
15. *Государственное статистическое управление КНР. Состояние развития индустрии культуры и связанных с ней отраслей Китая в 2025 году. 29.06.2026. URL: https://www.stats.gov. cn/zwfwck/sjfb/202606/t20260629_1964025.html*
16. *Дун Вэньтао. Станет ли искусственный интеллект концом авторского права? Комментарий к делу о нарушении авторских прав на изображения, созданные ИИ. 2023. 16 декабря. URL: https://www.allbrightlaw.com/CN/10475/702a38f6a53594b5.aspx*
17. *Китайский информационный центр сети Интернет (CNNIC). Доклад об исследовании развития сетевого аудиовизуального сектора Китая (2025). 2025. 28 марта. URL: https://www3. cnnic.cn/n4/2025/0328/c326-11272.html.*
18. *Официальный сайт района Сиху г. Ханчжоу. Выход культурных "новых трёх видов продукции" на зарубежные рынки: как району Сиху удалось совершить прорыв. 2026. 19 января. URL: https://www.hzxcw.gov.cn/content_46689.html*
19. *Сайт "Цивилизованный Ханчжоу".Hiace продолжает исследовать новые границы применения ИИ в кино- и телеиндустрии. 2025. 26 февраля. URL: https://hzwmw.hzxcw.hz. gov.cn/content/ content_38559.html (дата обращения: 03.09.2026).*
20. *Цао Бохань. В Ухане открылись Международная конференция "Новый художественный путь Шёлкового пути" по инновационной интеграции художественного образования и культурного туризма и второе заседание Китайско-российского альянса креативного дизайна. 2025. URL: https://sea.hifa.edu.cn/info/1057/2038.htm*
21. *TV BRICS. Креативная экономика: как культура, творчество и инновации влияют на финансы и мышление. URL: https://tvbrics.com/ cn/news/the-creative-economy-how- culture-creativity-and- innovation-impact-finance-and-minds/*
22. *Hou J., Wang L., Wang G., Wang H., Yang S. The Double-Edged Roles of Generative AI in the Creative Process: Experiments on Design Work. SSRN, 2025. URL: https:// ssrn.com/ abstract= 4739471*
23. *Mangematin V., Sapsed J., Schubler E. Disassembly and reassembly on digital technology and creative industries // Technological Forecasting and Social Change. 2014. Vol. 83. P. 1-9. DOI: 10.1016/j.techfore.2014.01.002.*
24. *Retkowsky J., Hafermalz E. Harnessing a "Spirited Technology": How Working with Generative AI Collapses the Creative Process // Academy of Management Discoveries. 2026. DOI: 10.5465/ amd.2024.0280.*
25. *Zhou E., Lee D. Generative artificial intelligence, human creativity, and art // PNAS Nexus. 2024. Vol. 3, № 3. Article pgae052. DOI: 10.1093/pnasnexus/pgae052.*

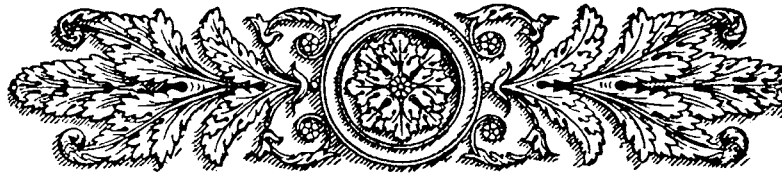
REFERENCES

1. *Gokhberg L. M., Kudrin D. A., Grin M. Yu., Shokhin V. S. Generative AI and the Incomes of Creative Professionals in Russia: An Assessment of Losses. Moscow: ISSEK HSE, 2026. 52 p.*

2. *Zabrodina E. Artificial Intelligence Completes Missing Fragments of Rembrandt's Painting // Rossiyskaya Gazeta. 2021. June 25. URL: https://rg.ru/2021/ 06/25/iskusstvennyj- intellekt-dorisoval-fragmenty-kartiny-rembrandta.html.*
3. *Kommersant. The Generative Artificial Intelligence Market in Russia. 2025. December 9. URL: https://www.kommersant.ru/doc/8270177.*
4. *Myzrova K. A., Rozhkova E. V., Tumanov E. V., Vladislavskaya V. A. Features of Artificial Intelligence Application in the Creative Industries // Creative Economy. 2025. Vol. 19, No. 2. P. 303-320. DOI: 10.18334/ce.19.2.122571.*
5. *President of the Russian Federation. Decree of the President of the Russian Federation No. 490 of October 10, 2019 (as amended on February 15, 2024), "On the Development of Artificial Intelligence in the Russian Federation" (together with the "National Strategy for the Development of Artificial Intelligence for the Period up to 2030"). URL: https://www.consultant.ru/ document/cons_ doc_LAW_335184/.*
6. *Government of the Russian Federation. Order of the Government of the Russian Federation No. 2129-r of August 19, 2020, "On Approval of the Concept for the Development of Regulation of Relations in the Field of Artificial Intelligence and Robotics Technologies until 2024." URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_360681/.*
7. *Sber. Kandinsky. URL: https://developers.sber.ru/kak-v-sbere/teams/kandinsky.*
8. *Sokornov I. R. D. N., Chekmarev O. P. Generative Art and the Development of Creative Industries: A Model of Innovative Art Clusters for Russian Regions // Creative Economy. 2026. Vol. 20, No. 1. P. 55-80. DOI: 10.18334/ce.20.1.124387.*
9. *Federal Law No. 243-FZ of July 26, 2026, "On Supporting the Development of Artificial Intelligence Technologies in the Russian Federation." URL: https://www.consultant.ru/document/cons_ doc_ LAW_540336/.*
10. *Yandex. Yandex Launches a New YandexART Model Family and the Pro Option with Advanced Features in Shedevrum. 2025. March 20. URL: https://yandex.ru/company/news/03-20-03-2025.*
11. *Yandex. Yandex Introduces the YandexART Neural Network to Help Create Images and Animations for Business Tasks and Creative Work. 2023. October 18. URL: https://yandex.ru/company/ news/01-18-10-2023.*
12. *Yandex B2B Tech. Yandex B2B Tech Announces Financial Results for 2024. 2025. March 27. URL: https://yandex.ru/company/news/01-27-03-2025.*
13. *Cyberspace Administration of China et al. Interim Measures for the Management of Generative Artificial Intelligence Services. 2023. URL: https://www. cac.gov.cn/ 2023-07/13/ c_ 1690898 327029107.htm.*
14. *Cyberspace Administration of China et al. Measures for Labeling Artificial Intelligence-Generated and Synthesized Content. 2025. URL: https://www.cac. gov.cn/2025-03/ 14/c_ 174365468 4782215.htm.*
15. *National Bureau of Statistics of China. Development of China's Cultural and Related Industries in 2025. June 29, 2026. URL: https://www.stats.gov. cn/zwfwck/ sjfb/ 202606/ t20260629_ 1964025.html.*
16. *Dong Wentao. Will Artificial Intelligence Be the End of Copyright? Commentary on the Copyright Infringement Case Involving AI-Generated Images. 2023. December 16. URL: https://www. allbrighтlaw.com/CN/10475/702a38f6a53594b5.aspx.*
17. *China Internet Network Information Center (CNNIC). Research Report on the Development of China's Online Audiovisual Sector (2025). 2025. March 28. URL: https://www3. cnnic.cn/n4/ 2025/0328/c326-11272.html.*
18. *Official Website of Xihu District, Hangzhou. Cultural "New Three" Products Going Global: How Xihu District Achieved a Breakthrough. 2026. January 19. URL: https://www.hzxcw.gov.cn/content_46689.html.*
19. *Civilized Hangzhou. Huace Continues to Explore New Frontiers in the Application of AI in the Film and Television Industry. 2025. February 26. URL: https://hzwmw.hzxcw.hz.gov.cn/content/content_38559.html (accessed September 3, 2026).*
20. *Cao Bohan. International Conference "New Artistic Silk Road" on the Innovative Integration of Art Education and Cultural Tourism and the Second Meeting of the China-Russia Creative Design Alliance Held in Wuhan. 2025. URL: https://sea.hifa.edu.cn/info/1057/2038.htm.*

21. *TV BRICS. Creative Economy: How Culture, Creativity and Innovation Influence Finance and Thinking. URL: https://tvbrics.com/cn/news/the-creative-economy-how-culture-creativity-and-innovation-impact-finance-and-minds/.*
22. *Hou J., Wang L., Wang G., Wang H., Yang S. The Double-Edged Roles of Generative AI in the Creative Process: Experiments on Design Work. SSRN, 2025. URL: https://ssrn.com/abstract=4739471.*
23. *Mangematin V., Sapsed J., Sch??ler E. Disassembly and Reassembly on Digital Technology and Creative Industries // Technological Forecasting and Social Change. 2014. Vol. 83. P. 1-9. DOI: 10.1016/j.techfore.2014.01.002.*
24. *Retkowsky J., Hafermalz E. Harnessing a "Spirited Technology": How Working with Generative AI Collapses the Creative Process // Academy of Management Discoveries. 2026. DOI: 10. 5465/amd.2024.0280.*
25. *Zhou E., Lee D. Generative Artificial Intelligence, Human Creativity, and Art // PNAS Nexus. 2024. Vol. 3, No. 3. Article pgae052. DOI: 10.1093/pnasnexus/pgae052.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 04.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026



Чжао Имо

Эмоциональное взаимодействие между человеком и искусственным интеллектом в эпоху ИИ и его ценностная ориентация

Аннотация. Статья рассматривает эмоциональное взаимодействие человека и искусственного интеллекта как психологическую проблему на пересечении двух областей: восприятия ИИ-искусства и привязанности к разговорным ИИ-агентам. Актуальность обусловлена тем, что генеративный ИИ одновременно выступает инструментом создания живописи, поэзии и музыки и самостоятельным собеседником, вызывающим эмоциональный отклик. Цель работы – проанализировать психологические механизмы этого взаимодействия и лежащую в его основе ценностную ориентацию. Обзор российских и зарубежных эмпирических исследований показывает, что оценка ИИ-искусства остается чувствительной к раскрытию его происхождения: работы, созданные человеком, эмоционально предпочитаются, особенно старшими и профессионально подготовленными респондентами, тогда как привязанность к ИИ-собеседникам формируется независимо от знания о его небиологической природе. Обсуждается противоречие между этими двумя типами эмоциональной реакции и его связь с рассогласованием ценностных систем человека и ИИ, где утилитарные ценности компетентности преобладают над ценностями морального характера. Делается вывод о том, что термин «эмоциональное взаимодействие с ИИ» скрывает как минимум два различных психологических механизма, не сводимых друг к другу, что имеет значение для художественной педагогики в работе с ценностными ориентациями обучающихся.

Ключевые слова: эмоциональное взаимодействие, искусственный интеллект, психология искусства, ценностные ориентации, антропоморфизация, генеративный искусственный интеллект, эмоциональная привязанность, аутентичность.

Введение в проблему

Человек эмоционально откликается на неодушевленные вещи давно. Маска ритуального танца, кукла, портрет предка воспринимались как несущие в себе нечто большее, чем материал, из которого сделаны. Психология искусства как дисциплина выросла именно из вопроса, почему форма, лишенная собственной жизни, способна вызывать подлинное переживание – и почему это переживание не совпадает с простой реакцией на раздражитель, а требует своей, особой психологической работы [1]. В самом факте эмоционального отклика на созданный человеком объект ничего принципиально нового нет.

Новым оказывается устройство самого объекта. Искусственный интеллект – не статичная вещь и не пассивный инструмент вроде кисти или резца. Он отвечает, подстраивается под собеседника, порождает стихи, музыку и живопись, не будучи при этом ни автором в привычном смысле, ни просто материалом в чужих руках. Одна и та же технология выступает разом инструментом художественного производства и самостоятельным партнером по общению, вызывающим привязанность независимо от того, создает ли она что-то художественное или просто ведет диалог.

Отсюда и напряжение, вокруг которого строится эта статья. Эмоциональный отклик на живопись или музыку традиционно связывался с угадыванием – пусть неявным – человеческого замысла и переживания за формой произведения [1]. Что происходит с этим откликом, когда за формой стоит не переживание автора, а статистическая модель? Вопрос не праздный: как будет показано ниже, эмпирические данные о восприятии ИИ-искусства говорят о заметном сопротивлении зрителя, узнавшего о нечеловеческом происхождении работы. Но тогда почему эмоциональная привязанность к разговорным ИИ-системам, судя по исследованиям чат-ботов, в такой иллюзии вообще не нуждается? Люди прекрасно знают, что переписываются с алгоритмом, и привязываются к нему все равно. Складывается впечатление, что за общим названием «эмоциональное взаимодействие человека и ИИ» скрываются как минимум два разных психологических процесса, подчиняющихся разным правилам – и смешение их в одном разговоре об «эмоциях и ИИ» скорее затемняет проблему, чем проясняет её.

Есть и вторая линия напряжения, менее очевидная. Эмоциональная связь человека с ИИ выстраивается на почве доверия – собеседнику приписывается забота о наших интересах, что-то вроде роли конфидента [2]. Но система ценностей, которой в действительности руководствуется языковая модель при генерации ответа, устроена иначе: на первом месте у неё оказываются утилитарные критерии качества выполнения задачи, а нравственные принципы – справедли-

вость, беспристрастность – занимают в этой иерархии низшие позиции [3]. Получается несовпадение, которое эмоциональная теплота общения склонна маскировать: человек выстраивает нравственно окрашенное доверительное отношение с системой, чья собственная «система ценностей», если о ней вообще уместно так говорить, ориентирована прежде всего на результативность, а не на моральную взаимность.

Целью статьи является анализ психологических механизмов эмоционального взаимодействия человека с искусственным интеллектом – как порождающим произведения искусства, так и выступающим самостоятельным собеседником, – и ценностной ориентации, лежащей в основе этого взаимодействия.

Обзор исследований

Объяснительную рамку для эмоционального отклика на нечеловеческого агента дает теория антропоморфизации Эпли, Уэйтц и Чиополло: люди приписывают человеческие черты неживому объекту тем охотнее, чем доступнее антропоцентрические знания, чем сильнее мотивация понять и предсказать поведение агента и чем острее потребность в социальной связи [4]. Третий фактор – потребность в социальности – работает почти буквально: одинокий человек охотнее очеловечивает гаджет, чем тот, чьи социальные потребности уже удовлетворены. Этот механизм важен для дальнейшего изложения, поскольку он предсказывает, что привязанность к ИИ должна быть сильнее там, где выше исходный дефицит живого общения, а не там, где выше качество самого ИИ-продукта.

Применительно к ИИ-искусству эмпирическая картина неоднородна. Латика с соавторами, опросив респондентов дважды с интервалом в год, зафиксировали неоднозначное и местами настороженное отношение к нейросетевому творчеству: несмотря на в целом позитивные оценки, часть опрошенных сочла сгенерированные изображения странными и пугающими, что авторы связывают с нехваткой позитивного опыта взаимодействия с подобными инструментами [5]. Оксанен с коллегами, обобщив эмпирические исследования ИИ в изобразительном искусстве, отмечают, что специфических критериев оценки цифрового искусства пока не существует и оценка неизбежно опирается на классические, доалгоритмические категории восприятия [6]. Мессер обращает внимание на другую сторону вопроса – на то, как совместное творчество человека и генеративного ИИ меняет статус самого artwork и позицию художника, силящегося удержать авторство над результатом коллаборации с алгоритмом [7].

Российское эмпирическое исследование Соломенцевой прямо измеряет то, что зарубежная литература по большей части обсуждает теоретически. На вы-

борке из 62 респондентов с художественной подготовкой изображения, созданные человеком, получили 55,5% предпочтений против 44,5% у сгенерированных ИИ – разрыв не драматический, но устойчивый [8]. Существеннее возрастной и профессиональный градиент внутри этой цифры: студенты среднего профессионального образования 17-20 лет отдали предпочтение ИИ-творчеству (52,8%), тогда как преподаватели 29-57 лет в подавляющем большинстве выбрали работы человека (76,2% против 23,8%) [8]. Участники магистратуры в том же исследовании прямо связывали ИИ-изображения с ощущением инновационности, но одновременно – с утратой аутентичности и обесцениванием труда художника [8]. Оценка ИИ-искусства, иными словами, зависит не только от качества картинки, но и от знания о её происхождении – и это знание действует избирательно, в разной степени у разных возрастных и профессиональных групп.

Совсем иначе выглядит картина в исследованиях привязанности к разговорным ИИ-системам. Пентина, Хэнкок и Се показали на материале Replika, что пользователи выстраивают с ботом отношения, структурно напоминающие человеческую дружбу или романтическую привязанность, проходя узнаваемые стадии развития отношений [9]. Лестадиус с соавторами, применив метод обоснованной теории к историям пользователей Replika, обнаружили обратную сторону этой же динамики – вред психическому здоровью, возникающий именно потому, что бот одновременно «слишком человечен и недостаточно человечен»: он вызывает ожидания взаимности, которые не может выполнить [10]. Самое масштабное из подобных исследований – четырехнедельный рандомизированный эксперимент Фанг с коллегами на 981 участнике – показало, что не модальность общения (текст против голоса) и не глубина затрагиваемых тем определяют итоговую эмоциональную зависимость, а простая продолжительность ежедневного использования: чем дольше человек общается с ботом, тем выше одиночество, ниже реальная социализация и выше проблемное использование, вне зависимости от экспериментального условия [11]. Показательна и контринтуитивная деталь этого исследования: структурированные личные разговоры (например, рефлексия о сильных сторонах) снижали эмоциональную зависимость сильнее, чем открытая, ничем не направляемая болтовня [11] – вопреки ожидаемой логике «чем интимнее беседа, тем сильнее привязанность».

Вопрос ценностной ориентации самого взаимодействия эмпирическая литература по большей части обходит стороной. Заметное исключение – работа Ушакова, предлагающего концепцию ИИ как «цифрового ангела»: системы, работающей исключительно в интересах своего пользователя и потому достойной безусловного доверия [2]. Мамина и Ильина, впрочем, показывают на материале анализа больших языковых моделей, что реальная иерархия ценностей ИИ

выстроена иначе: компетентность и точность выполнения задачи стоят выше эмпатии и доброты, а те, в свою очередь, – выше принципов справедливости и беспристрастности [3]. Совпадение систем ценностей человека и ИИ, по их выводу, лишь частичное.

Материалы и методы

Статья построена как теоретико-сопоставительный анализ, а не как отчет о собственном эмпирическом исследовании. Материалом послужили эмпирические работы по восприятию ИИ-искусства [5; 6; 7; 8] и по привязанности к разговорным ИИ-агентам [9; 10; 11], рассматриваемые сквозь общую теоретическую рамку – теорию антропоморфизации [4] и представления о ценностной рассогласованности человека и ИИ [2; 3]. Эти две группы исследований до сих пор развивались практически независимо: работы по ИИ-искусству редко ссылаются на литературу о чат-ботах, и наоборот – что само по себе методическое ограничение, поскольку синтез, предпринятый в этой статье, реконструирует связь между ними, которая в самих первоисточниках не проговорена.

Сопоставление опирается на данные, полученные разными методами: декларируемые предпочтения через анкетирование у Соломенцевой [8], смешанные методы и включенное наблюдение за онлайн-сообществом у Пентиной с соавторами [9], обоснованная теория на материале пользовательских историй у Лестадиуса с соавторами [10], рандомизированный контролируемый эксперимент у Фанг с коллегами [11]. Такая методическая разнородность не позволяет свести результаты к общей количественной шкале; сопоставление ведется на уровне обнаруженных психологических механизмов, а не сопоставимых числовых показателей.

Результаты и обсуждение

Сведенные вместе, два массива данных обнаруживают противоречие, которое стоит сформулировать прямо. Эмоционально-эстетическая оценка продукта, произведенного ИИ, оказывается чувствительной к знанию о его происхождении: как только зритель узнает, что перед ним не работа человека, срабатывает нечто вроде скидки на подлинность – магистранты в исследовании Соломенцевой напрямую называют сгенерированные изображения «лишенными аутентичности» [8]. Но привязанность к ИИ-собеседнику формируется без всякой иллюзии человеческого происхождения. Пользователи Replika знают, что переписываются с ботом, а не с человеком, – и тем не менее выстраивают отношения, проходящие узнаваемые стадии развития привязанности [9]. Одно и то же знание о нечеловеческой природе агента в одном случае обесценивает продукт

его деятельности, а в другом – никак не мешает эмоциональной связи с самим агентом.

Правдоподобное, хотя и не окончательное объяснение этому расхождению дает теория антропоморфизации [4]. Привязанность и эстетическая оценка запускаются, судя по всему, разными психологическими механизмами. Оценка произведения искусства – это суждение о завершенном артефакте, и оно традиционно опирается на предположение о переживании, вложенном автором в форму [1]; отсюда чувствительность к разоблачению происхождения. Привязанность к собеседнику – это процесс, разворачивающийся во взаимодействии, а не суждение о готовом продукте, и он запускается социальной мотивацией – потребностью в контакте, – которая у одинокого человека сильна независимо от того, из чего сделан его собеседник [4]. Статичная картина не может ответить взаимностью и потому не активирует тот же механизм привязанности, даже если превосходит по формальному качеству любую человеческую работу; отвечающий бот активирует его почти автоматически, вне зависимости от собственного «авторства».

Из этого объяснения, впрочем, следует не так уж много определенности. Если привязанность держится на реципрокности взаимодействия, а не на суждении об артефакте, естественно было бы ожидать, что чем интимнее и откровеннее разговор с ботом, тем сильнее к нему привязанность – логика, которую как будто подтверждают истории пользователей Replika [9; 10]. Но крупнейшее контролируемое исследование этой темы обнаружило прямо обратное: структурированные личные задания (рефлексия о сильных сторонах, благодарность) снижали итоговую эмоциональную зависимость сильнее, чем открытая, ничем не направляемая беседа [11]. Продолжительность использования – а не глубина откровенности – оказалась единственным устойчивым предиктором ухудшения психосоциальных показателей [11]. Значит, привязанность запускается не столько содержанием обмена, сколько его формой – открытой, нецеленаправленной, допускающей бесконечное продолжение, – и это уже наблюдение не про антропоморфизацию как таковую, а про архитектуру самого взаимодействия, поощряющую его затягивание.

Возрастной и профессиональный градиент, обнаруженный Соломенцевой, добавляет к картине третье измерение, которое стоит хотя бы обозначить, не пытаясь его исчерпывающе объяснить. Студенты среднего профессионального образования 17-20 лет предпочли ИИ-творчество (52,8%), тогда как преподаватели 29-57 лет в подавляющем большинстве остались на стороне человеческой работы (76,2% против 23,8%) [8]. Можно предположить, что «аутентичность» как критерий оценки искусства – не универсальная психологическая константа, а исторически изменчивая конвенция, усвоенная поколением, для кото-

рого граница между рукотворным и сгенерированным пока значима; следующее поколение, выросшее внутри уже привычной среды генеративных инструментов, вполне может эту границу не считать содержательной вообще. Если это так, есть основания ждать, что барьер аутентичности, отделяющий сегодня оценку ИИ-искусства от беспрепятственной привязанности к ИИ-собеседнику, со временем ослабнет – тот же механизм привязанности, который сегодня работает только в диалоге, распространится и на восприятие сгенерированного artwork. Но это предположение, а не результат: продольных данных, прослеживающих одну и ту же когорту от отрочества до зрелости в её отношении к ИИ-искусству, пока просто не существует.

Ценностная рассогласованность добавляет к обеим линиям еще одно осложнение. Доверие, на котором строится привязанность к ИИ-собеседнику – представление о нем как о своего рода «цифровом ангеле», действующем в интересах пользователя [2], – плохо согласуется с тем, что реальная иерархия ценностей, зашитая в языковую модель, ставит утилитарную компетентность выше моральной целостности [3]. Пользователь выстраивает нравственно окрашенное доверительное отношение с системой, оптимизированной прежде всего под качество и релевантность ответа, а не под моральную взаимность как таковую. Это не значит, что привязанность иллюзорна в каком-то уничижительном смысле – переживание внутри неё вполне реально, – но объект этого переживания устроен не так, как ему приписывается. Возможно, именно это рассогласование стоит за обнаруженным Лестадиусом парадоксом «слишком человечен и недостаточно человечен» [10]: бот достаточно похож на собеседника, чтобы вызвать ожидания взаимности, но недостаточно нравственно устроен, чтобы им соответствовать.

Для художественной педагогики из сказанного следует не готовый рецепт, а по крайней мере два разных предмета работы, которые полезно не путать между собой. Формирование ценностных ориентаций учащегося, работающего с генеративными ИИ-инструментами как с художественным средством, – это одна задача, связанная с критериями подлинности, авторства и оценки качества результата. Формирование его же способности выстраивать здоровую психологическую дистанцию в диалоге с ИИ как с собеседником – задача другая, ближе к профилактике эмоциональной зависимости, чем к эстетическому образованию. Программы, ограничивающиеся обсуждением «этики использования нейросетей» как единой темы, рискуют смешать эти два предмета и не решить как следует ни один из них.

Выводы

Эмоциональное взаимодействие человека с искусственным интеллектом, если разбирать его не как единый феномен, а как то, чем он показал себя в рассмотренном материале, распадается на как минимум два процесса, подчиняющихся разной логике. Эстетическая оценка ИИ-искусства остается чувствительной к знанию о происхождении работы и потому – к представлению об авторском переживании, стоящем за формой [1; 8]. Привязанность к ИИ-собеседнику формируется независимо от этого знания и запускается скорее архитектурой открытого, нецеленаправленного взаимодействия, чем содержательной глубиной обмена [11].

Ценностная ориентация, вынесенная в заглавие статьи, обнаруживает себя не как согласованная система, а как источник систематического рассогласования: доверие, которое человек переносит на ИИ-собеседника, опирается на ожидание моральной взаимности, тогда как реальная ценностная иерархия, зашитая в языковую модель, отдает приоритет утилитарной компетентности [2; 3]. Это рассогласование, судя по всему, не сводится на нет тем, что пользователь в целом осведомлен о небиологической природе собеседника – осведомленность блокирует привязанность к artwork, но не блокирует привязанность к агенту.

Обнаруженный возрастной градиент в оценке ИИ-искусства [8] оставляет открытым едва ли не самый содержательный вопрос статьи: устойчив ли барьер аутентичности как психологическая константа, или он представляет собой конвенцию одного поколения, которая исчезнет вместе с ним. Ответ на этот вопрос требует продольных данных, которых психология восприятия ИИ-искусства пока не накопила, – и, соответственно, требует признать, что разграничение двух механизмов эмоционального взаимодействия с ИИ, предложенное в этой статье, описывает нынешнее состояние дел, а не установленный факт человеческой психики.

Специальное задание в рамках гуманитарных и социальных исследований Министерства образования КНР на 2025 год (исследования в области университетского консультирования) «Исследование эффекта размывания внутренней мотивации к обучению у студентов вузов под влиянием зависимости от генеративных инструментов ИИ и механизмов совместного вмешательства» (25JDSZ3200)

Литература

1. *Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - М. : Искусство, 1968. - 576 с.*
2. *Ушаков, Д. В. Технологии искусственного интеллекта в психологии / Д. В. Ушаков // Экспериментальная психология. - 2024. - Т. 17, № 4. - С. 182-189.*
3. *Мамина, Р. И. Новации современного искусственного интеллекта: ценностно-ориентированный подход / Р. И. Мамина, А. В. Ильина // Дискурс. - 2025. - Т. 11, № 1. - С. 16-30.*
4. *Epley, N. On seeing human: A three-factor theory of anthropomorphism / N. Epley, A. Waytz, J. T. Cacioppo // Psychological Review. - 2007. - Vol. 114, № 4. - P. 864-886.*

5. *Latikka, R. AI as an Artist? A Two-Wave Survey Study on Attitudes Toward Using Artificial Intelligence in Art / R. Latikka, J. Bergdahl, N. Savela, A. Oksanen // Poetics. - 2023. - Vol. 101. - Art. 101839.*
6. *Oksanen, A. Artificial intelligence in fine arts: A systematic review of empirical research / A. Oksanen, A. Cvetkovic, N. Akin [et al.] // Computers in Human Behavior: Artificial Humans. - 2024. - Vol. 1, № 2. - Art. 100004.*
7. *Messer, U. Co-creating art with generative artificial intelligence: Implications for artworks and artists / U. Messer // Computers in Human Behavior: Artificial Humans. - 2024. - Vol. 2, № 1. - Art. 100056.*
8. *Соломенцева, С. Б. «Человек или искусственный интеллект?»: эмпирическое исследование объявленных предпочтений респондентов в цифровой графике / С. Б. Соломенцева // Человек и культура. - 2025. - № 1. - С. 37-49.*
9. *Pentina, I. Exploring relationship development with social chatbots: A mixed-method study of Replika / I. Pentina, T. Hancock, T. Xie // Computers in Human Behavior. - 2023. - Vol. 140. - Art. 107600.*
10. *Laestadius, L. Too human and not human enough: A grounded theory analysis of mental health harms from emotional dependence on the social chatbot Replika / L. Laestadius, A. Bishop, M. Gonzalez [et al.] // New Media & Society. - 2024. - Vol. 26, № 10. - P. 5923-5941.*
11. *Fang, C. M. How AI and Human Behaviors Shape Psychosocial Effects of Extended Chatbot Use: A Longitudinal Randomized Controlled Study / C. M. Fang, A. R. Liu, V. Danry [et al.] // arXiv preprint. - 2025. - arXiv:2503.17473.*

REFERENCES

1. *Vygotsky, L. S. (1968). Psikhologiya iskusstva [The psychology of art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)*
2. *Ushakov, D. V. (2024). Tekhnologii iskusstvennogo intellekta v psikhologii [Artificial intelligence technologies in psychology]. Eksperimentalnaya Psikhologiya, 17(4), 182-189. (In Russian)*
3. *Mamina, R. I., & Ilina, A. V. (2025). Novatsii sovremennogo iskusstvennogo intellekta: tsen nostno-orientirovannyi podkhod [Innovations of contemporary artificial intelligence: A value-based approach]. Discourse, 11(1), 16-30. (In Russian)*
4. *Epley, N., Waytz, A., & Cacioppo, J. T. (2007). On seeing human: A three-factor theory of anthropomorphism. Psychological Review, 114(4), 864-886.*
5. *Latikka, R., Bergdahl, J., Savela, N., & Oksanen, A. (2023). AI as an artist? A two-wave survey study on attitudes toward using artificial intelligence in art. Poetics, 101, 101839.*
6. *Oksanen, A., Cvetkovic, A., Akin, N., Latikka, R., Bergdahl, J., Chen, Y., & Savela, N. (2024). Artificial intelligence in fine arts: A systematic review of empirical research. Computers in Human Behavior: Artificial Humans, 1(2), 100004.*
7. *Messer, U. (2024). Co-creating art with generative artificial intelligence: Implications for artworks and artists. Computers in Human Behavior: Artificial Humans, 2(1), 100056.*
8. *Solomentseva, S. B. (2025). "Chelovek ili iskusstvennyi intellekt?": empiricheskoe issledovanie ob'yavlennykh predpochtenii respondentov v tsifrovoi grafike ["Human or artificial intelligence?": An empirical study of respondents' declared preferences in digital graphics]. Chelovek i Kultura, (1), 37-49. (In Russian)*
8. *Pentina, I., Hancock, T., & Xie, T. (2023). Exploring relationship development with social chatbots: A mixed-method study of Replika. Computers in Human Behavior, 140, 107600.*
10. *Laestadius, L., Bishop, A., Gonzalez, M., Illenink, D., & Campos-Castillo, C. (2024). Too human and not human enough: A grounded theory analysis of mental health harms from emotional dependence on the social chatbot Replika. New Media & Society, 26(10), 5923-5941.*
11. *Fang, C. M., Liu, A. R., Danry, V., Lee, E., Chan, S. W. T., Pataranutaporn, P., Maes, P., Phang, J., Lampe, M., Ahmad, L., & Agarwal, S. (2025). How AI and human behaviors shape psychosocial effects of extended chatbot use: A longitudinal randomized controlled study. arXiv preprint arXiv:2503.17473.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

Чжан Хань, Ши Кэ

Исследование путей живой трансляции и инновационного наследования нематериального культурного наследия народов бассейна реки Амур с перспективой медиа-эмпауэрмента[1]

Аннотация. Статья посвящена исследованию путей живой трансляции и инновационного наследования нематериального культурного наследия коренных малочисленных народов бассейна реки Амур, а именно нанайцев (хэчжэ), ульчей, нивхов, удэгейцев, орочей и негидальцев, в условиях цифровизации культурного пространства России и Китая. Актуальность работы обусловлена сокращением числа носителей традиционных языков и фольклорных практик при одновременном расширении возможностей новых медиа для сохранения и репрезентации культуры. Цель статьи — раскрыть механизмы медиа-эмпауэрмента, посредством которых представители амурских этносов превращаются из объектов этнографического описания в субъектов культурного производства. В исследовании применены сравнительно-исторический метод, метод кейс-стади и качественный контент-анализ; материалом послужили российские и китайские научные публикации, документ ЮНЕСКО 2003 г. и материалы средств массовой информации о сказительской традиции имакан, коротком видео и цифровых музеях. Установлено, что медиа-эмпауэрмент реализуется в четырёх взаимосвязанных плоскостях, видимости, участия, экономической самостоятель-

1 Статья подготовлена в рамках проекта художественной науки провинции Хэйлунцзян 2024 года Хэйхэского университета. Название проекта: «Исследование путей цифрового инновационного наследования нематериального культурного наследия бассейна реки Хэйлунцзян». Номер проекта: 2024C011.

ности носителей традиции и трансграничного российско-китайского диалога, однако сопровождается рисками эстетизации и утраты аутентичности. Сделан вывод о необходимости координации государственной культурной политики, медиаграмотности носителей традиции и совместных российско-китайских проектов охраны наследия Приамурья.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, народы бассейна Амура, нанайцы, хэчжэ, ульчи, медиа-эмпауэрмент, живая трансляция, цифровизация культуры, инновационное наследование, новые медиа.

Введение

Бассейн реки Амур (Хэйлунцзян) образует единое этнокультурное пространство, разделённое государственной границей между Россией и Китаем. На обоих берегах реки исторически проживают родственные тунгусо-маньчжурские и палеоазиатские народы — нанайцы, которых в Китае называют хэчжэ, ульчи, нивхи, удэгейцы, орочи и негидальцы, языки которых относятся к тунгусо-маньчжурской и палеоазиатской языковым группам [1, с. 111]. Их традиционная культура, а именно сказительство, шаманские обряды, рыболовный и охотничий промыслы, орнаментальное искусство обработки рыбьей кожи, долгое время передавалась исключительно устным путём, от учителя к ученику, внутри рода и семьи. Ускорение урбанизации, сокращение промысловой рыбалки как основы традиционного хозяйства и естественная убыль поколения носителей языка ставят под угрозу жизнеспособность этого наследия. Конвенция ЮНЕСКО 2003 г. определяет нематериальное культурное наследие как обычаи, знания и навыки, «передаваемые от поколения к поколению» и постоянно воссоздаваемые сообществами в зависимости от их истории и окружения [2], а охрану наследия связывает не только с документированием, но и с его передачей и возрождением. Тем самым сама Конвенция задаёт установку на живой, а не музейный характер сохранения традиции.

Понятие «медиа-эмпауэрмент», используемое в настоящей статье, опирается на теорию расширения прав и возможностей (empowerment), предложенную в социальной психологии Дж. Раппапортом: в противовес политике профилактики и опеки он предложил рассматривать сообщество как активного субъекта, самостоятельно вырабатывающего решения собственных проблем [3]. Перенесённая в сферу медиакоммуникаций, эта идея означает, что цифровые и аудиовизуальные медиа способны выполнять функцию не только фиксации и трансляции культурного материала «извне», силами этнографов, тележурналистов, музейных работников, но и предоставления самим носителям традиции

инструментов видимости, авторства и заработка. Цель настоящей статьи — определить, какими путями медиа-эмпауэрмент способствует живой трансляции и инновационному наследованию нематериального культурного наследия народов Приамурья, и какие риски сопровождают этот процесс.

Краткий обзор исследований

Российская этнографическая традиция изучения народов Приамурья сложилась как преимущественно описательная и архивирующая. Коллективная монография «История и культура нанайцев: историко-этнографические очерки» систематизировала модели мира, пантеон духов, календарные обряды и шаманскую практику нанайцев [4, с. 162–194]. Близкий подход применён С.В. Березницким в монографии «Мифология и верования орочей», последовательно соединяющей мировоззренческие представления орочей с их обрядовым воплощением [5]. Аналогичным образом Л.Е. Фетисова, изучая повествовательный фольклор ульчей, приходит к выводу, что «исключительная гетерогенность ульчей оказала существенное влияние на их культуру» [6].

Иной исследовательский ракурс представлен в работах о цифровизации культурного наследия. Ещё в середине 2000-х годов Л.А. Пронина отмечала, что «дигитализация культурного наследия — это способ его передачи другому поколению» [7], рассматривая тем самым цифровую среду не как замену, а как новый канал межпоколенческой передачи. Китайские исследователи развивают эту мысль дальше, вводя категорию медийного расширения прав и возможностей носителей нематериального наследия. Цю Юй показывает, что новые медиа предоставляют традиционной культуре значительную технологическую поддержку, но одновременно порождают проблемы «сложной среды, смещённого суверенитета и барьеров для расширения прав и возможностей» [8]. Специфика бассейна Амура как трансграничного российско-китайского пространства единого этноса пока слабо отражена в этой литературе. Китайские публикации посвящены преимущественно хэчжэ как национальному меньшинству КНР, российские нанайцам, ульчам и нивхам в рамках дальневосточного североведения [9], а сопоставительная медиа-эмпауэрмент-перспектива, объединяющая обе традиции, практически отсутствует. Это определяет исследовательское поле настоящей статьи.

Методы

В работе применены: сравнительно-исторический метод, позволяющий проследить переход форм трансляции наследия от устно-обрядовой к архивно-документальной и далее к медийно-интерактивной; метод кейс-стади, в рамках которого центральным случаем выступает сказительская традиция имакан

народа хэчжэ/нанайцев, а дополнительными праздничная и ремесленная культура ульчей, нивхов и удэгейцев; а также качественный контент-анализ материалов государственных и региональных средств массовой информации России и Китая за 2021–2026 гг., посвящённых цифровым и медийным практикам сохранения наследия Приамурья. Источниковую базу составили текст Конвенции ЮНЕСКО 2003 г. [2], российские этнографические публикации [2; 4; 5; 6; 9], китайская научная публикация о медийном расширении прав и возможностей носителей нематериального наследия [8], материалы информационного портала нематериального культурного наследия Китая [10], репортажи информационных агентств «Синьхуа» [11] и «Жэньминь жибао» [12], а также материалы российских региональных СМИ о культурных инициативах в Приамурье [13].

Результаты и их обсуждение

Анализ материала позволяет выделить четыре взаимосвязанных измерения медиа-эмпауэрмента применительно к наследию народов Приамурья.

Эмпауэрмент видимости

Сказительская традиция имакан народа хэчжэ (нанайцев), то есть эпический жанр, не имеющий письменной фиксации и передаваемый преимущественно путём наставничества внутри рода и семьи [10], прошла путь от локальной устной практики к международному признанию. В 2011 г. она была включена в Список нематериального культурного наследия, нуждающегося в срочной охране, а в декабре 2025 г. на 20-й сессии Межправительственного комитета ЮНЕСКО переведена в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества [11]. По данным китайских средств массовой информации, если в начале 2000-х годов сказание могли полностью исполнить лишь пять носителей традиции, то к настоящему времени в семи созданных центрах передачи имакан подготовлено свыше ста представителей разного уровня преемственности [12; 11]. Иными словами, институциональная и медийная видимость традиции, а именно включение в международные списки, освещение в национальных СМИ, создание цифровых музеев, способствовала притоку новых носителей и учеников, компенсируя демографический разрыв поколений.

Эмпауэрмент участия

Если институциональная видимость создаётся «сверху», то участие в медиапроизводстве позволяет самим носителям традиции становиться авторами. Показателен случай Ху И, молодой сказительницы народа хэчжэ, преподавательницы школы имакан в Цзямусы: облачённая в традиционный костюм из рыбьей

кожи, она аранжировала древние мелодии имакан с использованием электронной музыки и публиковала получившиеся короткие видео в интернете, причём отдельные ролики набрали более миллиона просмотров [12]. Этот пример демонстрирует смещение роли молодого поколения носителей от пассивного ученика, полностью зависящего от единственного наставника, к соавтору, интерпретирующему традицию для новой аудитории. Такая модель прямо соответствует функции медиа-эмпауэрмента как инструмента предоставления голоса, а не только канала ретрансляции.

Экономический и институциональный эмпауэрмент

Создание цифровых центров переживания наследия, в частности демонстрационного зала в г. Тунцзян с голографической проекцией выступления сказителя [10], а также включение практик наследия в туристско-культурные маршруты формирует для носителей традиции источник дохода, альтернативный сокращающемуся рыболовному промыслу. Вместе с тем именно на этом уровне проявляется риск, отмеченный ранее Цю Юем: коммерческое и платформенное посредничество способно сместить контроль над репрезентацией культуры от самого сообщества к операторам платформ и туристическим структурам [8]. Аналогичная опасность деконтекстуализации сакральных практик в туристических целях отмечается С.В. Березницким применительно к священным ландшафтам коренных народов амуро-сахалинского региона [13].

Трансграничный и институциональный эмпауэрмент российской стороны

На российском берегу Амура сопоставимые процессы разворачиваются с иной институциональной опорой. Подготовка педагогических кадров для языков и культур коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока с 1930 г. ведётся в Институте народов Севера РГПУ им. А.И. Герцена [9], а низовые культурные инициативы регионального уровня, такие как фестиваль народных промыслов и ремёсел Приамурья «Бирария» в Еврейской автономной области, объединяющий «фольклор коренных народов, дальневосточную природу и образ амурского тигра» в единый культурный бренд региона [14], показывают, что медиа-эмпауэрмент на российской стороне реализуется через региональное брендирование и грантовую поддержку молодёжных инициатив. Различие институциональных траекторий (государственно-централизованная модель КНР и регионально-грантовая модель России) не отменяет общей логики: медиа выступают средством перевода локальной традиции на язык, понятный широкой и, прежде всего, молодой аудитории.

Выводы и заключение

Проведённое исследование показывает, что медиа-эмпауэрмент нематериального культурного наследия народов бассейна Амура реализуется как минимум в четырёх измерениях: видимости, участия, экономической самостоятельности носителей традиции и трансграничного диалога. Причём эти измерения взаимно усиливают друг друга. Институциональное признание облегчает медийную видимость, видимость привлекает новых носителей, а вовлечённость молодёжи в производство контента обеспечивает экономическую устойчивость традиции. Вместе с тем цифровая трансляция не является нейтральным инструментом, так как она несёт риск смещения контроля над репрезентацией культуры от сообщества к посредникам, а также риск эстетизации сакральных и обрядовых практик. Для того чтобы медиа-эмпауэрмент действительно расширял, а не подменял субъектность носителей традиции, необходимы: 1) координация государственной культурной политики России и Китая в отношении общего для двух стран этнокультурного наследия Приамурья; 2) целенаправленное обучение медиаграмотности самих носителей и молодых представителей амурских этносов; 3) сохранение языкового компонента наследия (нанайского, ульчского, нивхского и других языков) в цифровом контенте, а не только его визуальной формы; 4) развитие совместных российско-китайских исследовательских и просветительских проектов, учитывающих трансграничный характер культуры коренных народов Приамурья. Перспективным направлением дальнейших исследований представляется полевое сравнительное изучение медиапрактик носителей традиции по обе стороны российско-китайской границы.

Примечания

1. *Этнонимы «нанайцы» (Россия) и «хэчжэ» (КНР) используются в статье как национально-государственные обозначения одного и того же тунгусо-маньчжурского этноса, разделённого государственной границей по руслу реки Амур (Хэйлунцзян); термин «имакан» обозначает эпическую сказительскую традицию этого народа.*
2. *Понятие «Приамурье» используется в статье в широком региональном смысле, как единый историко-культурный ареал, охватывающий Хабаровский край, Еврейскую автономную область и юг Дальнего Востока России, а также провинцию Хэйлунцзян КНР.*
3. *Переводы иноязычных (китайско- и англоязычных) источников на русский язык выполнены авторами статьи.*

Литература

1. *Белолюбская В.Г. Языки коренных народов Севера: история и современность // Высшее образование в России. – 2014. – № 5. – С. 110–115.*
2. *Конвенция об охране нематериального культурного наследия: принята 17 октября 2003 г. Генеральной конференцией ЮНЕСКО // Организация Объединённых Наций: офиц. сайт. – URL: https://www. un. org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml (дата обращения: 01.09.2026).*

3. *Rappaport J. In Praise of Paradox: A Social Policy of Empowerment over Prevention // American Journal of Community Psychology. – 1981. – Vol. 9, № 1. – P. 1–25.*
4. *Тураев В.А. История и культура нанайцев: историко-этнографические очерки: коллективная монография. – СПб.: Наука, 2003. – 325 с.*
5. *Березницкий С.В. Мифология и верования орочей. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1999. – 208 с.*
6. *Фетисова Л.Е. Повествовательный фольклор ульчей: типология и своеобразие // Россия и АТР. – 2015. – № 2. – С. 218–228.*
7. *Пронина Л.А. Информационные технологии в сохранении культурного наследия // Аналитика культурологии. – 2008. – № 12.*
8. *Qiu Y. New Media and Intangible Cultural Heritage // Communications in Humanities Research. – 2023. – Vol. 6. – P. 358–364.*
9. *Петров А.А, Урун С.А. Институт народов Севера: изучение и преподавание родных языков и культур в контексте международного сотрудничества // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. – 2025. – № 3. – С. 591–604.*
10. *[Имакан народа хэчжэ] // (Информационный портал нематериального культурного наследия Китая). – URL: https:// www. ihchina. cn/ directory_ details/ 11896 (дата обращения: 01.09. 2026).*
11. *[От «срочной охраны» к «упорядоченному наследованию»: путь охраны и наследования имакан хэчжэ] // (Синьхуа). – 2025. – 12 дек. – URL: https:// www. news.cn/ politics/ 20251212/ 6fa29f0b9be34e0e86eeac3a736439ec/c.html (дата обращения: 01.09.2026).*
12. *[Древний имакан поёт о новой жизни] // «Жэньминь жибао» – Хэйлунцзян. – 2026. – 2 мая. – URL: http:// hlj. people. com.cn/n2/2026/0502/c220005-41569860.html (дата обращения: 01.09.2026).*
13. *Березницкий С.В. Сакральные ландшафты и этнокультурные проекции коренных народов амуро-сахалинского региона // Ойкумена. Регионоведческие исследования. – 2021. – № 3. – С. 24–29.*
14. *Загадочная «Бирария»: новый культурный бренд Приамурья создают в ЕАО // UssurMedia.ru. – 2023. – 29 авг. – URL: https://ussurmedia.ru/news/1572179/ (дата обращения: 01.09.2026).*

REFERENCES

1. *Belolyubskaya V.G., Vysshee obrazovanie v Rossii, 2014, No. 5, pp. 110-115.*
2. *Konventsiya ob okhrane nematerial'nogo kul'turnogo naslediya (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage), adopted October 17, 2003 by the UNESCO General Conference, available at: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml (September 1, 2026).*
3. *Rappaport J. In Praise of Paradox: A Social Policy of Empowerment over Prevention, American Journal of Community Psychology, 1981, vol. 9, No. 1, pp. 1-25.*
4. *Turaev V.A. Istoriya i kul'tura nanaytsev: istoriko-etnograficheskie ocherki (History and culture of the Nanai people: historical and ethnographic essays), Saint Petersburg: Nauka, 2003, 325 p.*
5. *Bereznitskiy S.V. Mifologiya i verovaniya orochey (Mythology and beliefs of the Oroch people), Saint Petersburg: Tsentr "Peterburgskoe Vostokovedenie", 1999, 208 p.*
6. *Fetisova L.E., Rossiya i ATR, 2015, No. 2, pp. 218-228.*
7. *Pronina L.A., Analitika kul'turologii, 2008, No. 12.*
8. *Qiu Y. New Media and Intangible Cultural Heritage, Communications in Humanities Research, 2023, vol. 6, pp. 358-364.*
9. *Petrov A.A., Urun S.A., Zhurnal SFU. Gumanitarnye nauki, 2025, No. 3, pp. 591-604.*
10. *[Hezhe zu Yimakan] (Yimakan of the Hezhe people), China Intangible Cultural Heritage Network · China ICH Digital Museum, available at: https://www.ihchina.cn/directory_details/11896 (September 1, 2026).*
11. *[From "Urgent Safeguarding" to "Orderly Inheritance": The Path of Protection and Inheritance of Hezhe Yimakan], Xinhuanet (Xinhua), December 12, 2025, available at: https://www.news.cn/politics/20251212/6fa29f0b9be34e0e86eeac3a736439ec/c.html (September 1, 2026).*

12. *[Ancient Yimakan Sings a New Life (China Culture Tour · Perspectives)], People.cn – Heilongjiang (People's Daily), May 2, 2026, available at: http://hlj.people.com.cn/ n2/2026/ 0502/ c220005-41569860.html (September 1, 2026).*
13. *Bereznitskiy S.V., Oykumena. Regionovedcheskie issledovaniya, 2021, No. 3, pp. 24-29.*
14. *UssurMedia.ru, August 29, 2023, available at: https://ussurmedia.ru/news/1572179/.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.09.2026
Дата принятия рукописи в печать: 01.11.2026

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке

THEORY AND HISTORY OF ART

Yu.I. Tkalenko

The birth of art from the spirit of music: the ontological role of music in Friedrich Nietzsche's aesthetics (the thesis of the "Mother of all arts")

Abstract. This article examines Friedrich Nietzsche's musical-aesthetic concept not as a peripheral element of his worldview, but as the fundamental axis of his entire philosophical system. This analysis is conducted through the prism of his early treatise "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music" and the subsequent evolution of his views. The relevance of this work stems from an interest in the relationship between music and philosophy, as well as the need to rethink Nietzschean art theory in a contemporary context. The article examines key tenets of the Dionysian and Apollonian theories of art. It emphasizes that true art is born only in their tense balance. Particular attention is given to the concept of the origin of music and its role in the formation of other art forms. The article reveals the specific nature of Nietzsche's understanding of music as the metaphysical essence of the world ("will"), inaccessible to verbal expression and preceding language and plastic forms. The results of the study substantiate the thesis of music as the "mother of all arts," its ability to "express the inexpressible." It is established that the philosopher views music not simply as one of the art forms, but as an ontological primordial element, the maternal substance from which all other forms of aesthetic understanding of reality grow. The conclusion asserts that Nietzsche's concept, affirming the superiority of music as the embodiment of will, not only generalizes the artistic experience of the 19th century but also anticipates the search for new expressive means in 20th-century art, stimulating the mutual influence of the arts.

Keywords: Nietzsche, philosophy, music, Dionysian, Apollonian, art.

Li Guoqiang, S.K. Tkalich

How to determine the folk aesthetic resources and formulate visual indicators in Chinese art education?

Abstract. In the context of the continuous development of society, the traditional model of art education faces numerous challenges. Folk education resources, as an important supplement, are gradually gaining attention from academia and the educational community. Through literature review, case studies, and empirical re-

search, this paper systematically categorizes the diverse folk education resources in art education in China, including folk art, local culture, and intangible cultural heritage.

Keywords: art education, folk education resources, intangible cultural heritage, tradition and modernity, cultural heritage, innovation and development.

A.V. Shumilo, V.L. Avelichev

*Jazz stylistics in the context of M. Kazhlaev's classical vocal–choral cycle *The Birth of a Song*: a study of the pieces "Africa" (no. 2) and "Vocalise" (no. 3)*

Abstract. The article analyzes two contrasting compositions from Murad Kazhlaev's cycle *The Birth of a Song*: "Africa" (No. 2), infused with ethnic color and jazz idioms, and "Vocalise" (No. 3), a dramatic monologue rooted in the development of Baroque symbolism. Based on an analysis of the musical score, the article identifies the principles behind a new, original mode of expression arising from the synthesis of folklore traditions, European academicism, and jazz stylistics. As V. V. Zaderatsky wrote, "the time has come to respond to the substantive challenges of a vast and expanding world." The article focuses particularly on M. Kazhlaev's approach to modality, characterized by a diverse array of components that serve to express a "jazz-like" sonority. It examines the formal characteristics of choral works embodying dramatic conflict, as well as colorful harmonic structures-including chords lacking thirds, quartal-quintal complexes, the tritone-plus-octave interval, poly-chords, and parallel motion involving seventh chords, ninth chords, and other sonorities-that collectively define Kazhlaev's jazz-influenced harmonic style, inseparable from a command of jazz rhythmic formulas that reflect the feel of the jazz off-beat. Techniques for constructing choral parts are revealed that demonstrate the composer's high level of craftsmanship, enabling a classical choir-even one with no prior experience in the jazz idiom-to perform the virtuosic score.

The study defines the concept of contrast "Africa" and "Vocalise," grounded in an innovative fusion of authentic African vocal style with jazz-influenced harmonic writing-incorporating a complex system of accents and rhythmic patterns in "Africa"-and the musical-dramaturgical concept of "Vocalise," which is built upon the unfolding of an internal conflict between two spheres of imagery: a lyrical-philosophical musical persona, conveyed through chamber-style textures and Baroque symbolism, and a quest for artistic truth, expressed through the monumental nature of choral polyphony.

Keywords: spheres of imagery, modal thinking, chromaticism, microchromaticism, jazz style, swing rhythm, riff blocks, block-like texture, choir.

Pang Danni

The etching heritage of I.I. Shishkin: artistic language and the image of the Russian forest in copperplate printmaking

Abstract. The article examines Ivan Shishkin's etching heritage as an independent and insufficiently emphasized part of his artistic system. The study focuses not on the painter's widely known canvases but on his copperplate etchings, where line, stroke, tonal biting, soft ground and drypoint become means of representing the Russian forest. The topic is relevant because Shishkin's printed graphics have often been perceived as secondary to his painting, whereas the analysis of the albums of 1873, 1878, 1886 and 1894 reveals their own artistic logic. The research aims to identify the compositional, technical and iconographic features of Shishkin's etchings. The methodology combines formal, iconographic and historical-artistic analysis. The article argues that etching enabled Shishkin to unite natural accuracy, scientific observation and poetic perception of the natural environment, while the image of the forest in his printed graphics gained not only landscape but also cultural and national significance.

Keywords: Ivan Shishkin, etching, copperplate printmaking, Russian printed graphics, landscape, Russian forest, realism, artistic language.

A.V. Maistrenko

The clarinet in the works of St. Petersburg composers of the first quarter of the 21st century

Abstract. The relentless interest of Russian performers and composers in the expressive and technical capabilities of the clarinet has continued to this day. Honing their mastery of the instrument, musicians find more and more new playing techniques, turn to the most progressive instrument designs, which are being improved by the inquisitive thought of instrumental masters.

Composers, including representatives of the St. Petersburg school, continue to set increasingly difficult musical tasks for performers in solo, chamber and orchestral compositions.

Keywords: clarinet, Dmitry Stefanovich, Mikhail Zhuravlev, Nikolai Khotuntsov, St. Petersburg.

N.N. Kostikova

S.I. Witkiewicz and S. Kedzynski – Petrograd dialogue of the arts

Abstract. The article reconstructs an episode from the still insufficiently studied Russian period (1914-1918) of the creative biography of Stanislaw Ignacy Witkiewicz (known by the artistic name Witkacy; 1885-1939) - a Polish

avant-garde artist who is widely known in European culture but little known to the Russian public. The study examines the complementary dialogue between two feuilletons by Stefan Kiedrzynski (1886-1943)-written and published in Petrograd in 1917-and two visual works by Witkacy, created during the same period in the Russian capital and corresponding in theme and mood to the literary works of his Polish colleague and compatriot. Similarities and differences in the imagery and stylistic features of the two authors' works are identified, and the importance of this artistic dialogue in forming a comprehensive picture of how these fellow countrymen and colleagues existed within a shared artistic and intellectual milieu is highlighted.

Keywords: Stanislaw Ignacy Witkiewicz, the Russian period of Witkacy's biography, S.I. Witkiewicz's visual art, Stefan Kiedzynski.

PLASTIC ARTS

A.A. Erokhina

The role of artistic literacy in developing critical thinking among students in secondary vocational education (specializing in painting)

Abstract. The article examines the role of artistic literacy as a fundamental component in developing critical thinking among students in secondary vocational education specializing in painting. It reveals the interconnection between critical thinking and creativity in the context of training future painters: it shows how analytical skills enable a meaningful approach to creating an individual artistic product and help find non standard solutions to professional tasks. Drawing on the ideas of Russian scholars (L. S. Vygotsky, V. M. Bekhterev, A. N. Leontiev, etc.) and modern educational models (including the "4C" concept and K. Popper's approaches), the author substantiates the need to integrate analytical and creative components into the educational process. Particular attention is paid to practice oriented pedagogical technologies - project based learning, discussion methods, case studies, and brainstorming - which help develop students' ability to argue, conduct multifaceted analysis of situations, and work under conditions of uncertainty. Using creative disciplines as an example, the article demonstrates how mastering artistic literacy - technical techniques, materials, compositional and colouristic principles - becomes the basis for critical reflection on professional activity. The importance of creating problem situations in the educational process that allow for trials and errors, as well as the value of dialogue and reflection for the development of independent, non formulaic artistic thinking, is emphasized.

Keywords: artistic literacy, critical thinking, secondary vocational education, intellectual thinking, project based learning, creativity.

V.M. Asilbekova

Ethnocultural foundations of the fine arts of Kyrgyzstan: theo–retical concepts and historiographical approaches

Abstract. The article is devoted to the theoretical, methodological and historiographical analysis of the ethnocultural foundations of the professional fine arts of Kyrgyzstan. The relevance of the study is dictated by the need for a consistent transition of domestic art criticism from descriptive ethnographic registration to a systematic semiotic decoding of the national visual heritage. The author considers the ethnocultural baseline as a dynamic sign-symbolic system that incorporates the nomadic traditions of the North and the settled artistic environment of the South.

The paper thoroughly systematizes the key concepts of ethnicity by Yu. V. Bromley, plastic culture by N. P. Koptseva, and S. M. Gracheva's views on the fusion of the academic school, realistic tradition and modern artistic practices. Particular attention is paid to the works of Kyrgyz researchers (Dzh. Umetalieva, L. M. Mosolova, L. A. Prytkova, O. P. Popova, N. M. Uvarova), who laid the factual basis of regional art history.

The article substantiates a methodological shift: the traditional historical-comparative approach is complemented by methods of structural-semantic and compositional analysis of form elements. This allows verification of the laws of rhythmic organization, scaling and plastic balance in the works of masters. Based on the analysis, the author proposes an original four-level methodological model, consistently including ethnocultural foundations, artistic representation, artistic language and the evolution of art. The developed conceptual approach allows a detailed study of the internal mechanisms of formation and transformation of ancient plastic codes rooted in folk decorative and applied arts and the national epic, up to the actual practices of modern ethnofuturism.

Keywords: fine arts of Kyrgyzstan, ethnocultural code, historiography, four-level model, Bromley, semiotic analysis, compositional balance, folk art, ethnofuturism.

K.Yu. Chepukov

Visual art as a reflection of worldview at a historical moment

Abstract. The article examines visual art as a phenomenon capable of reflecting the worldview of a given historical moment; it analyzes visual art from various periods and compares it with the worldview of the corresponding era.

Keywords: visual arts, worldview, philosophy, civilization, culture, society, development, spirituality, Ancient Egypt, Ancient Greece, the Middle Ages, the Renaissance.

S.N. Bobryshev, D.N. Volosetskaya

Pioneers of font technology

Abstract. This article provides a historical overview of the principal stages in the emergence and development of type and printing technologies. It traces the evolution of text reproduction techniques from early woodblock printing and movable-type systems developed in China and Korea to the emergence of European printing, mechanized typesetting, phototypesetting, and the digital typeface. The article highlights the role of technological innovations in the design and production of the typeface in shaping the development of mass communication, the printing industry, and the contemporary information environment.

Keywords: woodblock printing, typeface, letter, punch, typecasting machine, phototypesetting, MICR font, digital typeface.

MUSICAL EDUCATION

Wang Chenxi

Research directions of musical abilities and their structure in modern humanitarian knowledge

Abstract. The study of the concept of musical abilities by various fields of the humanities has been going on for more than a century and a half, but there is still no single, generally accepted theory that would comprehensively describe the nature of this phenomenon and its structure. The variety of views and approaches generates many concepts on this issue, which makes it difficult for musical abilities to enter a clear "orbit of definition." A comparative analysis of the main works of scientists (teachers and psychologists) on this issue allowed us to identify and briefly formulate the main positions regarding the understanding of the nature, structure and specifics of measuring musical abilities.

Keywords: musical abilities, intonation ear, communicative archetypes, musicality.

Qi Jing

Key stages of cultural adaptation for Chinese students in music–pedagogical education

Abstract. The relevance of the topic is determined by the expansion of Russian-Chinese academic cooperation and the need for pedagogical support of Chinese students in the Russian music educational environment. The article considers cultural adaptation as a staged process that includes the assimilation of norms, values, and artistic meanings of the Russian performing and pedagogical tradition. Based on the analysis of scientific literature, five stages are identified: diagnostic-

orientational, content-introductory, interpretive-activity, reflexive-integrative, and final-evaluative. The tasks of each stage, the specifics of the Chinese educational context, and the role of the teacher as a cultural mediator are revealed. It is shown that the effectiveness of adaptation is ensured by the integrity of pedagogical support, which facilitates the transition from external adjustment to conscious professional and cultural formation of a future music teacher.

Keywords: cultural adaptation, Chinese students, music teacher education, stages of adaptation, tutor support, academic music culture, intercultural communication.

B.S. Rachina

Methodological features of mastering extramusical and intramusical semantics

Abstract. This article examines extramusical and intramusical semantics, their content, and significance in the context of understanding the content of musical art. A systematic approach to mastering intramusical semantics is proposed, revealing ways to utilize the potential of extramusical semantics in understanding the human emotional world and its connections with the surrounding world.

Keywords: extramusical and intramusical semantics, Peirce's symbols: icon, index, symbol, musical and educational games and exercises.

N.V. Skorokhodova

Architectonics of the singing voice: structural and compositional principles of sound space organization in vocal training

Abstract. The article addresses the problem of overcoming muscle tension in vocal training and developing a sense of freedom and naturalness in vocal students. The author proposes to consider the singing voice as an architectonic system organized according to the laws of structural and compositional design of sound space. Three principles are distinguished, borrowed from V.V. Shulgina's theory of matrix tristructure: the golden section as a principle of dynamic balance, the right angle as a principle of vector coordination, symmetry and balance as a principle of the integrity of sound image. It is shown that deviation from absolute symmetry within 0.118 is a sign of a living system and in vocal pedagogy serves as a "measure of freedom," allowing the student to understand the dynamic nature of the voice. The article is addressed to vocal pedagogues and researchers in the field of music education.

Keywords: singing voice architectonics, golden section, right angle, symmetry, structural and compositional principles, vocal pedagogy, living system, correlate 0.118.

PERFORMING ARTS

E.S. Alimova

The sound–column model as a basis for the typology of vocal manners (folk, pop and academic)

Abstract. The article proposes a visual methodological model that makes it possible to distinguish the main vocal manners - folk, pop and academic - by the height of the so-called sound column. The starting point is the idea of breath support that is common to all manners, above which the sound column, that is, the directed and resonating sound, is formed. It is shown that with an unchanged breathing support the sound column can be built to different heights: up to the level of the larynx, up to the level of the bridge of the nose, or above the head, - and that it is this height that largely determines the characteristic sound of the folk, pop and academic manners respectively. The model is connected with the task of early determination of the natural type of a student's voice and with the choice of the direction of its development. The proposed construction has the character of an author's methodological model aimed at the needs of vocal pedagogy and is regarded as a tool for a visual explanation of the differences between manners rather than as a strict acoustic description.

Keywords: vocal methodology, vocal manner, sound column, breath support, folk singing, pop vocals, academic vocals, voice type, vocal pedagogy.

Yu.V. Didenko, D.L. Didenko

Features of the formation of special subject competencies among university piano students

Abstract. The article examines the features of the formation of special subject competencies among piano students in the system of higher music education. The relevance of the study is conditioned by the transition to a competence-based model of training, which requires a revision of traditional approaches to professional musical education. The paper analyzes the structure and content of professional competencies directly related to piano performance, including technical, interpretative, analytical and stage components.

Particular attention is paid to the relationship between theoretical knowledge and practical performance skills, as well as to the role of individualization in the educational process. It is emphasized that the development of interpretative thinking and artistic expression is a key condition for the formation of a professional musician. The study identifies the main pedagogical conditions that contribute to the effective formation of competencies, such as systematic performance practice, repertoire selection, and reflective analysis of students' activity.

It is concluded that the formation of special subject competencies among piano students is a complex and multifaceted process that requires an integrated pedagogical approach, combining technical training, artistic development and personal growth.

Keywords: music pedagogy, piano performance, competence-based approach, professional training, piano students, musical education.

Pham Ngoc Giang

The development of professional piano culture in Vietnam

Abstract. The purpose of this article is to analyze the development of professional piano culture in Vietnam. The article examines the foundations of the first educational institutions in Vietnam and describes the complex development of piano music, which was hampered by military conflict. It highlights the leading role of T Thi Lien in the establishment and development of the national singing school. She headed the piano department at the Hanoi Conservatory of Music, wrote the first methodological manual for piano performance on a Vietnamese fort, trained several leading pianists, and contributed to the development of a rehearsal manual. An article on pianist repertoire based on national elements is discussed, including contributions by composers Nguyen Xuan Hoat and Hoang Cuong. It is established that Vietnamese piano culture has developed a close connection with the educational system, original repertoire written by Vietnamese composers based on national elements, and piano teaching methods.

Keywords: Vietnamese piano culture, Hanoi Conservatory of Music, Asian traditions, Thai Thi Lien, Nguyen Xuan Hoat, Hoang Cuong.

Fu Menya, S.A. Konovalova

Stylistic features of performing Chinese piano music (on the example of Wang Jianzhong's piano miniatures)

Abstract. The article is devoted to the study of stylistic features of performing Chinese piano music on the example of piano miniatures by Wang Jianzhong, one of the key composers who stood at the origins of the formation of the national piano school of China. The paper examines the phenomenon of Chinese piano music as a synthetic phenomenon that unites the European academic tradition and the rich heritage of national musical culture. Based on the analysis of arrangements of folk melodies made by Wang Jianzhong, the main style-forming factors are identified: the embodiment of pentatonic modes, imitation of the timbres of national instruments, specific techniques of piano texture reflecting the principles of Chinese musical thinking. Special attention is paid to the performing tasks that arise when working on the composer's compositions - the recreation of sound imagery, the transmission

of the "airiness" of the melodic line, the development of specific articulation and pedaling. The results of the study can be used in pedagogical practice when working with the piano repertoire of Chinese composers, as well as in courses on the history of performing styles and methods of teaching piano playing.

Keywords: performance style, foreign piano students, professional music education, Chinese piano music.

Lin Yuheng, T.I. Baklanova

Integrative "Language – Music – Culture" model in the professional training of Chinese students for performing vocal works by Russian composers

Abstract. The article presents an integrative "Language - Music - Culture" model for training Chinese students to perform Russian vocal music. Studies in music pedagogy, vocal methodology, and Chinese vocal education are used to identify linguistic, vocal-stylistic, and cultural barriers. The model is specified through three romances: M. Glinka's "I Remember a Wonderful Moment," P. Tchaikovsky's "Amid the Din of the Ball," and S. Rachmaninoff's "Lilacs." The analysis shows how lexical stress, consonant clusters, and final consonant softness interact with phrasing, while the poetic image informs timbral and dynamic choices. The model can be used in university vocal training in China.

Keywords: music education, vocal training, Chinese students, Russian vocal music, intercultural learning, Russian language, performance interpretation, musical culture, pedagogical model.

Lu Liuyang

National musical tradition in the performance practice of twentieth–century Chinese violin music: from technical solutions to aesthetic interpretation

Abstract. The article considers how the norms of the Chinese musical tradition enter the performance practice of twentieth-century Chinese violin music and how a technical device acquires the status of an aesthetic decision. Drawing on the Butterfly Lovers Violin Concerto by He Zhanhao and Chen Gang, The Legend of the Deer by Zong Jiang and He Dong, Tuyun by Guo Wenjing, From Peking Opera by Tan Dun and works by Ma Sicong, as well as on descriptions of erhu performance schools and of the music of Peking opera, the author proposes a three-level model: device, prototype, aesthetic category. Performance decisions are systematised according to seven parameters: choice of string and register, sliding, vibrato, bowing and articulation, texture, ornamentation, metre and agogics; a summary table of slide types and their expressive meanings is given. A device is shown to become an interpretive decision when three conditions are met: the generic prototype is identified, its ex-

pressive function is preserved, and the device is subordinated to the formal logic of opening, development, turn and conclusion. The pedagogical conditions for transmitting the national norm are examined, from the principles of the Russian violin school to the method of Lin Yaoji.

Keywords: Chinese violin music, performance practice, national tradition, erhu, glissando, vibrato, bowing, performance intonation, Lin Yaoji, Butterfly Lovers Violin Concerto.

INTERCULTURAL COMMUNICATION

Dai Mengyu

Early dissemination of Soviet films in the PRC and features of their cultural reception

Abstract. The article examines the early stage of dissemination of Soviet films in China and the peculiarities of their cultural reception during the first decade of the People's Republic of China. The aim of the study is to identify the mechanisms of penetration of Soviet cinema into the Chinese cultural space based on the analysis of archival materials and scientific literature, to determine the quantitative and qualitative characteristics of film distribution, and to analyze the forms of audience perception of Soviet films. The methodological basis consisted of historical-genetic, comparative-analytical and socio-cultural approaches. As a result of the study, it was established that the dissemination of Soviet films in the PRC was a targeted state policy combining ideological tasks with the practice of mass enlightenment; three channels of penetration of Soviet cinema (screening, dubbing, co-production) were identified, the genre and thematic preferences of the Chinese audience were characterized. It is concluded that Soviet films shaped a stable image of the Soviet Union for several generations of Chinese viewers and laid the foundation for the formation of the cinematic aesthetics of socialist realism in the PRC. The obtained results can be used in further interdisciplinary research on Soviet-Chinese cultural ties.

Keywords: Soviet cinema, Chinese cinematography, cultural reception, Soviet-Chinese cooperation, film distribution, dubbing, socialist realism.

Li bodong

Classical poetry in modern Chinese vocal music: strategies of musical reconstruction of cultural memory

Abstract. The article explores the functioning of classical Chinese poetry in modern vocal music of the PRC from the standpoint of musical recoding of cultural memory. It is proposed to interpret the composer's appeal to the ancient poetic text as a multi-level translation of the literary and cultural code into a modern musical lan-

guage. Prosodic-intonational, fret-melodic, figurative-semantic, timbre-textural, compositional-dramatic, performing and media-communication transcoding strategies are highlighted. Based on the material of modern interpretations of "Guan ju", "Jin se", "Qingyuan. The Festival of Lanterns") and other works show that music not only preserves the poetic primary source, but also redistributes its semantic accents, forming an actual model of perception of the classical heritage. It is justified that cultural memory is supported not by the literal conservation of the historical musical language, but by the reproduction of recognizable cultural codes in a changed sound and communicative environment.

Keywords: Chinese vocal music, classical Chinese poetry, art song set to classical poetry, cultural memory, musical transcoding, musical semantics, national tradition, vocal interpretation, modern Chinese music.

Guo Weixi

Specifics of the distribution of Russian music in the context of the cultural revolution in China

Abstract. The article examines the specifics of the spread of Russian and Soviet music in the PRC during the "cultural revolution" (1966-1976). It is shown that formed in the 1950s. under the influence of Soviet-Chinese cooperation, the Russian musical tradition under ideological restrictions was supplanted from the public sphere, but remained in professional memory, educational practices and stylistic elements of permitted genres. On the example of Soviet songs ("Moscow Nights," "Katyusha," "Troika"), model works "The Red Lantern" and "Yellow River Piano Concerto" revealed the main forms of preservation and transformation of Russian-Soviet musical influence in the PRC.

Keywords: Russian music, Soviet music, People's Republic of China, cultural revolution, Soviet-Chinese cultural ties, musical policy, censorship, "yellow songs," mass song, Central Music Academy, Yanbanxi, Russian performing school, repertoire transformation.

Li Peixuan, Yu.S. Krylova

Musical and stage repertoire as a means of developing students' culture: a comparative analysis of practices at Russian and Chinese universities

Abstract. In the current context of expanding international cooperation between Russia and China in higher education, the development of general cultural competence in future specialists has become particularly important. Higher education is called upon not only to develop professional knowledge but also to cultivate individuals capable of cultural dialogue, an aesthetic perception of the world, and a

value-semantic understanding. This article presents a comparative analysis of cultural development practices at Chinese and Russian universities through musical and stage repertoire. The Russian system emphasizes psychological depth, dramatic integrity, and the cultivation of students' emotional awareness through the classical opera and drama repertoire of the 19th and 20th centuries. Chinese practice is based on a synthesis of traditional national forms with modern theatrical technologies, fostering cultural identity and continuity in students. Common to both systems is the recognition of repertoire as an effective means of shaping the moral and aesthetic components of individual culture. Differences concern methods of interpretation and the role of national identity. This article proposes ways to mutually enrich these practices by introducing elements of Chinese directorial variability into Russian universities and principles of K.S. Stanislavsky's psychological school into Chinese ones.

Keywords: musical and theatrical repertoire, student culture, comparative pedagogy, Russian and Chinese universities, national identity.

Zhang Shang

Artistic images in the traditional ritual culture of Russia and China

Abstract. The article presents a comparative study of artistic images associated with traditional ritual culture in Russia and China. The relevance of the research is determined by the importance of examining national forms of cultural memory and the ways in which traditional practices are transformed into artistic images. The aim of the study is to identify common and specific features in the representation of ritual culture in the visual arts of the two countries. Calendar rituals, family ceremonies, festive traditions, symbols, objects, colors, and compositional motifs are analyzed. The research employs historical-cultural, comparative-typological, and formal-stylistic methods. The study demonstrates that artistic representations of Russian and Chinese ritual culture perform not only aesthetic but also symbolic, communicative, and memorial functions. Both traditions emphasize nature, family, the cyclical perception of time, prosperity, and continuity between generations. At the same time, Russian artistic representations tend to emphasize collective experience, seasonal cycles, and the relationship between ritual and nature, whereas Chinese imagery is characterized by a highly developed symbolic system associated with harmony, longevity, prosperity, and social order. The comparison demonstrates the diversity of artistic approaches to preserving and interpreting traditional culture.

Keywords: ritual culture, tradition, Russia, China, visual arts, artistic image, symbolism, folk culture.

V.G. Mozgot, Li Yuna

A study of the psychological characteristics of secondary school students in the context of multicultural education (based on the Mongolian folk song "Song of the Shepherd")

Abstract. In the context of globalization, multicultural education has become a vital component of the general education system. Music, serving as a cultural representation of human emotions, offers a practical and effective avenue for addressing the challenges of multicultural education. While the music of ethnic minorities has been incorporated into the secondary school curriculum in China, current instruction focuses primarily on knowledge transmission and the development of vocal skills; the students' psychological experiences when encountering musical works from other cultures-as well as their cultural understanding-remain insufficiently explored. This study focuses on the teaching of the Mongolian folk song "Song of Herding" as a case study. Using a participant classroom observation method, the instructor concentrated on seven key stages of instruction to examine the psychological characteristics of secondary school students.

Keywords: multicultural music education, psychological characteristics, Mongolian long-form song, junior high school students, evaluation anxiety, cognitive schema.

DIGITAL ENVIRONMENT

Jin Yike

The impact of artificial intelligence on creative industries in the digitalization era: a comparative study of China and Russia

Abstract. With the development of digital technologies, artificial intelligence (AI) is gradually being integrated into the production processes of creative industries, transforming traditional approaches to content creation. This article examines the application of AI in the creative industries of China and Russia using comparative and case analysis. The study shows that the use of AI can improve the efficiency of certain stages of production and gradually change the nature of interaction between creators and technology: some creative tasks are no longer performed solely by humans but increasingly involve artificial intelligence.

The differences between the two countries are related to the characteristics of their digital infrastructure, market conditions, and AI development. In China, AI is actively used in film and television, digital content, and design, building on an already established market for digital products. In Russia, greater attention is paid to the development of domestic AI technologies and their application in digital art, visual design, and content production. At the same time, the spread of AI raises questions

concerning authorship, intellectual property protection, and the rights of creators. A comparison of China and Russia shows that the impact of AI is determined not only by the level of technological development but also by the characteristics of the industry itself and the conditions in which these technologies are applied. Promising areas for cooperation between the two countries may include digital art, AI-based creative tools, and the training of specialists for the creative industries.

Keywords: artificial intelligence, creative industries, generative artificial intelligence, digitalization, comparative analysis of China and Russia.

Zhao Yimo

Emotional interaction between human and artificial intelligence in the age of AI and its value orientation

Abstract. The article examines emotional interaction between human and artificial intelligence as a psychological problem at the intersection of two research areas: the perception of AI-generated art and attachment to conversational AI agents. Its relevance stems from the fact that generative AI functions simultaneously as a tool for producing painting, poetry, and music and as an independent interlocutor capable of eliciting emotional response. The aim of the article is to analyze the psychological mechanisms of this interaction and the value orientation underlying it. A review of Russian and international empirical studies shows that the evaluation of AI-generated art remains sensitive to disclosure of its origin: human-made works are emotionally preferred, especially by older and professionally trained respondents, whereas attachment to AI interlocutors forms regardless of the user's knowledge of its non-biological nature. The article discusses the contradiction between these two types of emotional response and its connection to a mismatch between human and AI value systems, in which utilitarian competence values outweigh values of moral character. It concludes that the term "emotional interaction with AI" conceals at least two distinct psychological mechanisms that cannot be reduced to one another, which matters for art pedagogy working with the value orientations of learners.

Keywords: emotional interaction, artificial intelligence, psychology of art, value orientations, anthropomorphism, generative artificial intelligence, emotional attachment, authenticity.

Zhang Han, Shi Ke

Research on the paths of living transmission and innovative inheritance of the intangible cultural heritage of the Amur river basin peoples from the perspective of media empowerment

Abstract. The article examines the paths of living transmission and innovative inheritance of the intangible cultural heritage of the indigenous peoples of the Amur River basin, namely the Nanai (Hezhen), Ulchi, Nivkh, Udege, Oroch and Negidal, under the ongoing digitalization of the cultural space in Russia and China. The relevance of the study is determined by the declining number of native-language speakers and bearers of oral folklore practice, together with the growing capacity of new media to preserve and represent culture. The aim of the article is to reveal the mechanisms of media empowerment through which representatives of the Amur ethnic groups move from being objects of ethnographic description to becoming subjects of cultural production. The study relies on the comparative-historical method, case study and qualitative content analysis; the material comprises Russian and Chinese scholarly publications, the 2003 UNESCO Convention and media coverage of the Yimakan storytelling tradition, short-video practice and digital museums. It is established that media empowerment operates on four interrelated levels, visibility, participation, the economic self-sufficiency of tradition bearers, and cross-border Russian-Chinese dialogue, while carrying risks of aestheticization and loss of authenticity. The article concludes that coordinated cultural policy, media-literacy training for tradition bearers and joint Russian-Chinese heritage-protection projects along the Amur are needed.

Keywords: intangible cultural heritage, Amur river basin peoples, Nanai, Hezhen, Ulchi, media empowerment, living transmission, digitalization of culture, innovative inheritance, new media.

Сведения об авторах

Авеличев Вячеслав Леонидович *— старший преподаватель, кафедра «Хоровое дирижирование и вокальное искусство» ГОУ ВПО «Приднестровский государственный институт искусств им. А. Г. Рубинштейна»*
E-mail: avl.veaceslav@gmail.com

Алимова Эльвина Смагиловна *— кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры вокального искусства, Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма»*
E-mail: ibraimova-2019@inbox.ru

Асилбекова Венера Мамановна *— кандидат культурологии, доцент, институт Искусств и дизайна кыргызского Государственного университета (КГУ) имени И. Арабаева*
E-mail: venera_1981@list.ru

Бакланова Татьяна Ивановна *— доктор педагогических наук, профессор, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»*
E-mail: moypochta@bk.ru

Бобрышев Сергей Николаевич *— к.т.н., доцент, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)*
E-mail: bobryshev@paratype.com

Ван Чэньси *— аспирант Московского государственного педагогического университета*
E-mail: W15985758276@163.com

Волосецкая Диляра Ниязовна *— ст. преподаватель, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)*
E-mail: volosetskaya-dn@rguk.ru

Го Вэйси *— аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена*
E-mail: Weixi42899@163.com

Дай Мэнюй *— магистрант, Санкт-Петербургский государственный университет*
E-mail: st135916@student.spbu.ru

Диденко Диана Леонидовна *— кандидат педагогических наук, старший преподаватель, Московский государственный институт музыки им. А. Шнитке*
E-mail: dinulkamus@mail.ru

Диденко Юрий Валерьевич *— кандидат педагогических наук, доцент, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Московский*

государственный институт музыки им. А. Шнитке, профессор кафедры фортепианного искусства
E-mail: yuridid enko@yahoo.com

***Ерохина Анастасия Александровна** — аспирантка 2 курса ИКИ МГПУ*
E-mail: ulasevichaa-creative@yandex.ru

***Коновалова Светлана Александровна** — кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкального образования ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»*
E-mail: konovsvetlana@mail.ru

***Костикова Неля Николаевна** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Московский государственный институт культуры*
E-mail: PalNel@list.ru

***Крылова Юлия Сергеевна** — кандидат педагогических наук, доцент Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: juliakryli@yandex.ru

***Ли Бодун** — аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена*
E-mail: 1432489862@qq.com

***Ли Гоцян** — аспирант, Художественно-графический факультет, Институт изящных искусств МПГУ*
E-mail: 186568409286@mail.ru

***Ли Пэйсюань** — аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: 1141423971@qq.com

***Ли Юйна** — аспирант Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.И. Герцена»*
E-mail: artnauka2009@yandex.ru

***Линь Юйхен** — аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»*
E-mail: 1182513795@qq.com

***Лу Люян** — Софийская национальная музыкальная консерватория, Болгария*
E-mail: songgengchen888@gmail.com

***Майстренко Александр Викторович** — старший преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки РГПУ им. А.И. Герцена*
E-mail: maistre@yandex.ru

***Мозгот Валерий Георгиевич** — доктор педагогических наук, профессор Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И. Герцена*
E-mail: artnauka2009@yandex.ru

Пан Даньни *— магистр искусствоведения, Белорусский государственный университет культуры и искусств*
E-mail: 2690883501@qq.com

Рачина Бела Соломоновна *— Заслуженный учитель РФ, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*
E-mail: rachinabs@mail.ru

Скороходова Наталья Владимировна *— доцент кафедры художественного образования Нижнетагильского государственного социально-педагогического института — филиала ФГАОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»*
E-mail: megavokal@mail.ru

Ткаленко Юлия Игоревна *— доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского»*
E-mail: juital@mail.ru

Ткалич Светлана Константиновна *— доктор педагогических наук, профессор кафедры «декоративного искусства и художественных ремёсел», Институт изящных искусств МПГУ*
E-mail: Amguema2016@mail.ru

Фам Нгок Занг *— преподаватель кафедры специального фортепиано Вьетнамской национальной академии музыки, аспирант кафедры культурологии Московского государственного института культуры*
E-mail: giangphamaspirant@mail.ru

Фу Мэня *— аспирант, ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»*
E-mail: 393476643@qq.com

Цзинь Икэ *— аспирант, кафедра культурологии, Московский государственный институт культуры*
E-mail: 784380924@qq.com

Ци Цзин *— аспирант, РГПУ им. Герцена*
E-mail: ma_serova@mail.ru

Чепуков Константин Юрьевич *— доцент кафедры начального и дошкольного образования, филиал Ставропольского государственного педагогического института, г. Железноводск*
E-mail: art-chepukov@mail.ru

Чжан Хань *— магистр, Хэйхэский университет, г. Хэйхэ, Китайская Народная Республика*
E-mail: 133589757@qq.com

Чжан Шан *— аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова*
E-mail: zhangshang81@outlook.com

Чжао Имо *— доктор наук, преподаватель университета, Северо-Восточный сельскохозяйственный университет*
E-mail: zhaoyimo@neau.edu.cn

Ши Кэ *— аспирант, Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток*
E-mail: shi.ke1@dvfu.ru

Шумило Антонина Вениаминовна *— доцент в области искусства по направлению «Музыкальное искусство», доцент кафедры «Теория музыки» ГОУ ВПО «Приднестровский государственный институт искусств им. А. Г. Рубинштейна», Заслуженный работник культуры ПМР*
E-mail: verasco_leto@mail.ru