



ISSN 20720432

ИСКУССТВО и ОБРАЗОВАНИЕ

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

34-й год издания

9(176) 2026

часть 2

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

Учредитель и главный редактор Н.А. Кушаев

Адрес редакции:

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

© «ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ», 2026

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

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

Требования к подаче текстовых и иллюстративных материалов:

Подача текстовых материалов

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

Подача иллюстративных материалов

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

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

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

Подписка на журналы:

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



<http://www.art-in-school.ru>

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

Подписано в печать 26.08.2026. Формат 70/100 1/16 347с. Усл. печ. л. 18,85

Тираж 500 экз. Цена свободная.

Отпечатано в типографии ООО «Авансд 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

Чжан Байнин

Историко-культурные предпосылки создания кларнетовых концертов К. М. фон Вебера и их место в системе романтического инструментального искусства начала XIX века9

Син Ка

Анализ визуально-музыкального повествования в композициях Чжао Цзипина19

Го Дун

Ли Маньлун — основоположник китайской школы академического саксофона30

Хуан Моуе

Влияние традиции немецкой песни (Lied) на мелодический язык инструментальных сочинений М. Бруха38

Чжу Яньци

Трансформация жанровой парадигмы и становление индивидуального стиля Чжу Цзяньцзя: на материале Первой симфонии48

Хэ Тяньши

Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» Э. Грига в русле «паломнических» образов скандинавского романтизма63

Ли Пэнсян

Специфика воплощения жанра ноктюрна в творчестве Цзян Вэнье71

Чжан Сунао, Н.В. Медведева

Партии тромбонов в оратории Й. Гайдна «Сотворение мира»79

Чжао Ялу, А.А. Тимофеев

Трансформация образа китайской женщины в современном китайском оперном искусстве86

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА

В.А. Горбик

Значимость интонации в церковном хоре97

А.Ю. Рыженков

Педагогические аспекты при исполнении музыкального произведения на сцене107

Чжан Шо

Ритмы гор как сянцзяогу формирует музыкальный язык национальных меньшинств Юньнани117

Пань Шуан

Музыкально-сценическая репрезентация Китая в опере С. Н. Василенко «Сын Солнца»123

Гао Юйцзэ, Т.И. Бакланова

Применение культурно-исторического подхода в обучении студентов китайских вузов исполнению пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского135

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Бай Хуэйвэнь

Интеграция элементов российского художественно-педагогического опыта в учебный процесс по изобразительному искусству в китайской школе143

Л.Г. Медведев, К.А. Кравченко, Чжань Чуаньюй

Композиция в художественном образовании России и Китая152

Чжан Чэньси

Структурно-функциональная модель реализации современных методических принципов музыкального воспитания в обучении латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР 162

Чэнь Вэньвэнь, М.В. Воротной

Историческая эволюция и особенности исполнительства на цитре 176

С.А. Туляганов

Невидимая драматургия: экранная реализация метода Михаила Чехова в коммерческом кинематографе США 187

Мяо Ливэй

Типовая композиционная структура как инвариант и полимодальный подход к ее освоению студентами КНР 193

Юй Хаоцзо

Влияние русской исполнительской традиции на развитие виолончельного искусства Китая в XX веке 199

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Го Ситин

Потенциал фортепианного творчества Ван Цзяньчжуна в воспитании китайских пианистов 214

Чэнь Цзинь, Т.И. Бакланова

Музыкально-педагогические основы разработки проблемы освоения стилистики фортепианного творчества М.И. Глинки студентами КНР 222

Го Чаои

Хореографический компонент в профессиональной подготовке китайских студентов на факультетах музыки и танца 229

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

К.М. Зубрилин, Д.А. Ткаченко

Роль гибридной педагогической команды в обеспечении качества интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства в российско-китайском образовательном пространстве 240

О.Е. Сергеева, К.М. Зубрилин, Ю.В. Подисов

Многокомпонентная структура ВКР как инструмент повышения качества подготовки студентов из КНР по направлению 44.03.01 "педагогическое образование" (профиль "изобразительное искусство") 252

Л.С. Никулина

Экспресс-метод обучения рисованию 266

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

О.Б. Элькан, К.А. Гаязетдинова

Патристическое подвижничество как интегральный принцип жизни и творчества рода Васнецовых 283

Н.Н. Седнин

Концепция единства интуитивного и осмысленного в изобразительном искусстве, литературе, музыке 294

П.Д. Каримов

Структура и содержание профессиональной компетентности будущих звукорежиссеров театра 312

ИНФОРМАЦИЯ, СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке 328

Сведения об авторах 344

Content

THEORY AND HISTORY OF ART

Zhang Baining

Historical and cultural preconditions for the creation of C. M. von Weber's clarinet concertos and their place in the system of romantic instrumental art of the early 19th century9

Xing Ka

An analysis of visual-musical narrative in Zhao Jiping's compositions19

Guo Dong

Li Manlong as the founder of the Chinese school of academic saxophone.....30

Huang Mouye

The influence of the German Lied tradition on the melodic language of Max Bruch's instrumental works38

Zhu Yanqi

Transformation of the genre paradigm and the formation of Zhu Jian'er's individual style: a study of the First Symphony48

He Tianshi

Edvard Grieg's music for Henrik Ibsen's drama "Peer Gynt" in the context of "Pilgrim" imagery of Scandinavian Romanticism63

Li Pengxiang

The specificity of the realization of the nocturne genre in the works of Jiang Wenye71

Zhang Sungao, N.V. Medvedeva

Trombone parties in J. Gidn's Oratorio "The Creation of the World"79

Zhao Yalu, A.A. Timofeev

The transformation of the image of the Chinese woman in contemporary Chinese Opera86

PERFORMING ARTS

V.A. Gorbik

The significance of intonation in a church choir97

A.Yu. Ryzhenkov

Pedagogical aspects of stage performance of musical works.....107

Zhang Shuo

Mountain rhythms how xiangjiaogu shapes the musical language of Yunnan's national minorities ...117

Pan Shuang

Musical and theatrical representation of China in Sergei Vasilenko's opera The Son of the Sun.....123

Gao Yuze, T.I. Baklanova

Application of a cultural-historical approach in teaching Chinese university students to perform pieces from P.I. Tchaikovsky's "Children's Album"135

INTERCULTURAL COMMUNICATION

Bai Huiwen

Integration of elements of Russian artistic and pedagogical experience into the educational process of fine arts in a Chinese school143

L.G. Medvedev, K.A. Kravchenko, Zhan Chuanyu

Composition in art education of Russia and China152

Zhang Chenxi

Structural and functional model for implementing contemporary methodological principles of music education in teaching Latin American dances to Chinese choreography students.....162

Chen Wenwen, M.V. Vorotnoy	
Historical evolution and performance characteristics of the zither	176
S.A. Tulyaganov	
Invisible dramaturgy: on-screen realisation of the Mikhail Chekhov method in commercially-driven US cinema	187
Miao Liwei	
Typical compositional structure as an invariant and a polymodal approach to its mastering by students of the PRC	193
Yu Haozuo	
The influence of the Russian performance tradition on the development of cello art in China in the twentieth century	199

MUSICAL EDUCATION

Guo Xiting	
The potential of Wang Jianzhong's piano works in the training of Chinese pianists	214
Chen Jin, T.I. Baklanova	
Musical and pedagogical foundations for developing the problem of mastering the stylistics of M.I. Glinka's piano works by Chinese students	222
Guo Chaoyi	
The choreographic component in the professional training of Chinese students in the faculties of music and dance	229

RESEARCH TECHNOLOGIES

K.M. Zubrilin, D.A. Tkachenko	
The role of a hybrid pedagogical team in ensuring the quality of integrated training for art teachers in the Russian-Chinese educational space	240
K.M. Zubrilin, O.E. Sergeeva, Yu.V. Podisov	
The multicomponent structure of the graduation thesis as a means of enhancing the quality of training for Chinese students majoring in 44.03.01 "pedagogical education" (fine arts profile)	252
L.S. Nikulina	
Express method of teaching drawing	266

ART AND PERSONALITY

O.B. Elkan, K.A. Gayazetdinova	
Patriotic asceticity as an integral principle of the life and work of the Vasnetsov family	283
N.N. Sednin	
The concept of the unity of the intuitive and the meaningful in visual arts, literature, and music	294
P.D. Karimov	
The structure and content of professional competence of future sound engineers of the theater	312

INFORMATION, MESSAGES

Summary of published articles in english	328
Information about authors	344

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА



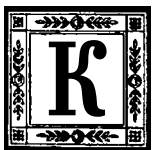
Чжан Байнин

Историко-культурные предпосылки создания кларнетовых концертов К. М. фон Вебера и их место в системе романтического инструментального искусства начала XIX века

Аннотация. В статье восполняются некоторые пробелы, связанные с изучением кларнетовых сочинений К.М. Вебера; раскрываются вопросы, относящиеся к жанровой специфике кларнетового концерта композитора как переходной модели между классицизмом и романтизмом; рассмотрено их функционирование в качестве лаборатории для оперного искусства; переосмыслено творческое взаимодействие Вебера и Бермана.

Ключевые слова: Вебер, кларнет, концерт, романтизм, оркестровка, оперная драматургия, композитор, солист, Берман.

Введение



арл Мария фон Вебер (1786–1826) является одной из ключевых фигур в музыке начала XIX века и известен своей лидирующей ролью в рождении и становлении немецкой романтической оперы. Творчество Вебера послужило мостом между классической и романтической эпохами, чему способствовало сочетание в его композиторской поэтике новаторской оркестровки, оригинальных тембровых находок драматического повествования и глубокой связи с немецкими народными традициями. Оркестровые произведения Вебера, включая концерты и симфонии, демонстрируют его изобретательное использование инструментальной палитры, оказав влияние на более поздних композиторов, таких как Г. Берлиоз, Р. Вагнер и Ф. Лист.

Проблема в изучении творчества композитора состоит в том, что до сих пор пока недостаточно исследован механизм взаимодействия композиторского мышления Вебера и исполнительской практики Бермана; неокончательно проанализирована жанровая специфика кларнетового концерта как переходной модели между классицизмом и романтизмом; не в полной степени произведено системное осмысление кларнетовых концертов как лаборатории веберовской оперной драматургии.

Таким образом, целью настоящей статьи является выявление новаторских черт кларнетовых концертов К.М. Вебера в свете культурно-исторических условий. Новизна исследования состоит в системном осмыслении веберовских концертов для кларнета как своеобразной лаборатории оперной драматургии. В качестве методов исследования были использованы историко-культурный метод, музыкально-аналитический метод, сравнительно-стилевой анализ.

Основная часть

Музыкальное искусство романтизма способствовало появлению оригинальных художников, одним из которых является немецкий композитор К. М. фон Вебер (1786-1826). «Поразительным богатством и многообразием талантов отмечена эта эпоха», — замечает А.К. Кенинсберг [1, с. 5]. И в этом отношении Германии принадлежит одно из ведущих мест — достаточно назвать такие имена, как Э.Т.А. Гофман, Л. Шпор, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, каждый из которых значительным образом обогатил музыкальное искусство. Между тем, истинная значимость Вебера для музыкального искусства на протяжении длительного времени не была определена. В.В. Хавров отмечает: «... Вебер — последний из больших мастеров, в связи с наследием которых возникает проблема ложного авторства: ряд произведений, издающихся, исполняющихся и записывающихся под его именем, на самом деле ему не принадлежат, и большая часть таких случаев связана именно с инструментальной музыкой» [7, с. 5-6]. Кроме того, в российском музыковедении критически мало работ, освещающих в полной мере деятельность этого композитора, и его значимость в мировой музыкальной культуре не оценена должным образом. Будет уместно процитировать высказывание итальянского музыковеда Г. Маркези, который отмечая современность и новаторство мышления Вебера, перечисляет сферы его деятельности: «... был музыкантом-творцом, блистательным, виртуозным пианистом, дирижёром знаменитого оркестра» [2]. К этой характеристике необходимо добавить и его дар оркестровщика, благодаря которому оркестр зазвучал по-новому: «... в поиске новой выразительности композитор экспериментирует с новыми тембровыми сочетаниями» [8, с. 181]. И делал он это очень умело и убедительно, поскольку оркестровые произведения Вебера, включая концерты

и симфонии, демонстрируют его изобретательное использование инструментального колорита. Он был мастером оркестровки, часто создавая живую и непосредственную атмосферу в своих сочинениях, оказавшую влияние на более поздних композиторов, таких как Г. Берлиоз, Р. Вагнер и Ф. Лист. Его музыка богата драматическими контрастами, яркими изображениями сверхъестественных и пасторальных сцен. Именно новаторское использование Вебером оркестра создавало насыщенные и выразительные фактуры, ставшие отличительной чертой романтизма.

Здесь важно обозначить и то особое положение, которое приобрёл кларнет в эпоху романтизма в музыкальном искусстве. Благодаря стараниям Вебера и его современников кларнет вновь стал одним из важнейших духовых инструментов благодаря своему выразительному тембру и гибкости, и эти качества, несущие в себе большой потенциал, позволяли использовать его как сольный инструмент — в камерной музыке и в оркестрах. Его роль была усилена способностью передавать различные оттенки лирического и романтического настроения, виртуозностью, а также новаторской системой Бёма, значительно улучшившей интонацию и технику [3, с. 216].

Стоит отметить, что девятнадцатое столетие явилось временем обновления, реформации оркестров. Эти положительные изменения касались и состава оркестров, и его структуры. Кроме того, инновационные тенденции утвердились и в оркестровке, так как появились композиторы, обладающие новаторским мышлением в этом отношении: «Появление новой романтической оркестровой культуры выделило многих замечательных музыкантов духовиков, искусство которых стояло на достаточно высоком уровне» [6, с. 18]. Собственно, таким новаторски мыслящих музыкантов был и сам Вебер, и в свою эпоху он обрёл славу не только «как выдающийся пианист и дирижёр, но и как организатор, смелый реформатор музыкального театра, утвердивший новые принципы размещения музыкантов в оперном оркестре (по группам инструментов), новую систему репетиционной работы в театре» [5, с. 264].

Кларнет входил в число инструментов, особенно интересующих его. Это объясняется тем, что в дополнение к своей исключительной певучей мелодичности, которая уже была открыта и использована, — кларнет также стал пригоден для исполнения виртуозных пассажей и украшений, отвечающих запросам, которые ставили перед художниками музыкальные особенности и устремления романтизма.

Одним из первых, кто освоил эти новые возможности инструмента, был Вебер, который, среди предшественников и современников, лучше всех смог оценить и использовать различные грани кларнета: его выдающийся мелодический талант, особенный тембр и уникальный характер звучания. Сольные партии для

кларнета, написанные композитором, демонстрирующие весь тональный диапазон инструмент и мыслимые возможности: как сольного инструмента, технические новшества и специфические тембры различных регистров (то есть его потенциал как оркестрового инструмента).

Эти особенности можно заметить уже в увертюре к его ранней опере «Петер Шмоль и его соседи» (соч. 8, J. 8), написанной в 1802 году, которую он позже переработал в Штутгарте в 1807 году под названием «Большая увертюра» (ор. 8), например, в парящем мелодичном соло, подчёркивающем яркий высокий регистр кларнета. Подобное соло характерно для его Второго кларнетового концерта ми-бемоль мажор (ор. 74).

Важно отметить, что знаменитые кларнетовые сочинения Вебера были написаны раньше, чем его знаковые оперы. В 1811 году в Мюнхене он познакомился с виртуозом игры на кларнете Г.И. Берманом (1784-1847), которому и посвятил своё Первое концертino (ор. 26), и, на волне его успеха, также Первый и Второй концерты для кларнета (ор. 73 и 74), что является действительно знаменательным событием. По словам Д.А. Пикторна, репертуар для кларнета в целом обогатился благодаря личному общению композиторов с выдающимися виртуозами игры на кларнете своего времени, а именно – благодаря сотрудничеству композиторов и кларнетистов, таких как Карл Стамиц и Йозеф Бир, Моцарт и Антон Штадлер, Луи Шпор и Симон Хермшtedт, а также Брамс и Рихард Мюльфельд. В результате сотрудничества такого рода были созданы некоторые из самых значительных произведений для этого инструмента [12, с. 1]. В эту плеяду, несомненно, входит тандем Вебер–Берман. Отметим, что Берман был одним из величайших кларнетистов своего времени. Однако, как утверждает Д.А. Пикторн, этот союз выходил за рамки простого композиторско-исполнительского сотрудничества, так как Берман сам был активным композитором, исполнявшим свои произведения по всей Европе. Благодаря тесным личным связям, стало очевидно, что Берман не только исполнял произведения Вебера, но и принимал участие в сочинении некоторых из них [12, с. 1].

Итогом их творческого союза стали шесть произведений: Концертino для кларнета (ор. 26), Первый и Второй концерты для кларнета с оркестром, которые были написаны непосредственно для Бермана, являющегося главным кларнетистом Баварского придворного оркестра [10]. Они были созданы в 1811 году, а позже, в 1815 и 1816 году, соответственно, ещё три [4, с. 276]. Л.А. Саккетти в своей «Истории музыки всех времен и народов» приводит следующие слова Ф.В. Йенса, занимавшегося аранжировкой многих произведений Вебера: «Все шесть сочинений для кларнета сохранили своё значение для этого инструмента и, благодаря своему как абсолютному – музыкальному, так и относительному, достоинству, ограждены от всякого колебания вкуса во времени» [Цит. по:

4, с. 276]. Это высказывание подтверждает исключительную значимость этих произведений Вебера для кларнета и свидетельствует о том, что они вышли за рамки только лишь романтической эпохи и стали классикой жанра.

Кроме того, это сотрудничество сделалось успешным благодаря исполнительскому мастерству Бермана и способности Вебера быстро перенимать музыкальный характер виртуоза: после первого исполнения Концертино в Мюнхене 5 апреля 1811 года Берман смог обеспечить королевский заказ на два концерта для Вебера. Таким образом, Концертино (ор. 26) стало первым из шести произведений Вебера для кларнета. Сам Вебер считал Концертино значительным произведением, о чём и сообщал в своих письмах [См. 7].

Первый концерт фа минор был впервые исполнен 13 июня, а второй концерт ми-бемоль мажор — 25 ноября 1811 года. Эти концерты сыграли решающую роль в композиторской карьере Вебера, определив его статус как выдающегося композитора ещё до «Вольного стрелка». В настоящее время эти концерты входят в число немногих произведений Вебера, которые до сих пор регулярно исполняются кларнетистами всего мира. Таким образом, как можно предположить, они определяют его историческое положение среди композиторов-новаторов эпохи романтизма начала XIX века больше, чем практически любое другое произведение Вебера.

Благодаря новым клапанам кларнета — за счет устранения поперечных захватов — интонация и тембр стали более сбалансированными. Это особенно заметно улучшилось в низком, шалюмо-регистре, который в этом отношении был слабее по сравнению с высоким, кларнетным регистром. Таким образом, низкий регистр также стал одинаково подходящим для исполнения мелодического материала, для которого композиторы ранее предпочитали использовать только высокий регистр. Это развитие используется, например, в большом соло на кларнете в увертюре к опере Вебера «Волшебный пожиратель» (соч. 77, J.277), написанной в 1820 году, а позже — в соло в увертюре к опере «Оберон» (J.306; 1826).

Первый концерт для кларнета с оркестром имеет решающее значение, уступая по известности и значению только Концерту для кларнета с оркестром Моцарта (1791). Части этого сочинения представляют собой стандартную трёхчастную структуру (быстро — медленно — быстро в форме рондо); тональность начала — фа минор, как и в Концерте для кларнета № 3 Л. Шпора (1821); состав оркестра сокращён: шесть деревянных духовых, четыре медных (плюс третья валторна во второй части), литавры и струнные, чтобы не чересчур соперничать с игрой солиста. Однако особенности этого концерта заключаются в другом: это произведение удивило слушателей не только изобретательностью Вебера, но и тем, что инструмент, для которого он был написан, звучал по-новому. Г. Берман,

на способностях которого был построен Концерт, имел в своем распоряжении ультрасовременный кларнет, более современный, чем у его предшественников, что позволяло ему справляться со сложными пассажами и хроматическими гаммами с большей лёгкостью и скоростью, и на котором сам Берман применял гораздо более разнообразную динамическую выразительность и техническое мастерство, чем его предшественники [11].

Поэтому посвящение было по-настоящему важным, поскольку без такого солиста, как Берман, история кларнета, безусловно, была бы беднее, а творчество Вебера, по всей вероятности, развивалось бы в ином ключе. Несомненно, Берман выступал в этом тандеме и как соавтор интерпретационной модели, а не только как адресат посвящения и исполнитель. Благодаря ему и его сыну Карлу, также кларнетисту и изобретателю новой механической системы для кларнета, сочинения Вебера остаётся одним из высших образцов этого жанра. Г. Берман не только исполнял веберовские произведения, созданные для кларнета, но и активно сотрудничал с автором, добавляя различные нюансы, ритмические вариации, предлагая новую фразировку и даже каденции. Всё это позволяет назвать его соавтором интерпретационной модели.

Авторский след самого Вебера читается не столько в искусном сочетании гамм и хроматической виртуозности в кларнетовых соло, сколько в темах и мелодических линиях первой, второй частей и некоторых строф финального рондо, которые отсылают к оперному творчеству композитора, что подтверждает их конкретизация чуть более ранней опере «Сильвана» (1810). Этот приём становится ещё более ярким, если вспомнить, что Вебер трансформирует отвергнутую арию из этого произведения в Вариации на тему «Сильваны» (1811) для кларнета и фортепиано, снова предназначенные для Бермана [12], или если снова заметить, что кларнет в «Вольном стрелке» является точным инструментальным аналогом Агаты, одной из героинь оперы.

Вторая часть демонстрирует оперную модель драматургии, выраженную в кантиленной тематике, речитативных интонациях и тембровом диалоге солиста с группой валторн. Крайние разделы части обнаруживают лирический потенциал, уравнивающий техническую ловкость Бермана и особенно очевидную в финальной пасторальной сцене, где Вебер добавляет к обычным двум валторнам в оркестре ещё одну, создавая необычный, но эффектный и торжественный квартет с солирующим кларнетом. Здесь выразительно раскрывается мастерство Вебера как оркестровщика, его умение находить точные звуковые характеристики и тембры: солирующий кларнет сочетается с другим любимым тембром — изысканным ансамблем валторн, которые в ведущей роли также присутствуют в увертюре «Вольный стрелок» и в громовой форме в различных охотничьих

хорах его опер. Таким образом, отрицать влияние кларнетовых сочинений на его оперную драматургию невозможно.

Далее обратимся к Концерту для кларнета № 2, также предназначенного для Бермана. Его первая часть — Аллегро, которая в целом следует сонатной форме: экспозиция — разработка — реприза, где оркестр и солист представляют две контрастные темы. В экспозиции оркестровая тема 1 — это тема с интенсивным героическим характером в фортиссимо. Переход в тему 2 о знаменывает наступление более лирического характера.

В сольных моментах кларнет исполняет Тему 1 после короткого вступления. На этот раз она играется не на фортиссимо, и её делят солист и оркестр. Переходная Тема 2 следует за виртуозной партией солиста, что предъявляет ему особые требования к артикуляции и технике исполнения в целом. Далее — оркестровое повторение, в котором Тема 1 представлена неординарно, а как материал из побочных партий и отголосков. Соло кларнета не повторяет оркестровую партию, как это обычно делается, а сразу переходит к Теме 2, после чего следует виртуозная партия для солиста. Наконец, первая часть концерта завершается повторением Темы 1.

Вторая часть — *Andante con moto*, содержащая в себе оперную поэтику, на что указывает её театральность, стремление к оперной драматургии. Виртуозная партия кларнета в какой-то степени выполняет роль оперной певицы, а за ней следует речитатив, свободная часть, больше напоминающая декламацию, что также свидетельствует об оперной эстетике.

Таким образом, Вебер писал мелодии для инструментальных композиций, в частности, с солирующим кларнетом, которые можно было бы исполнять вокально. Учитывая его исключительную роль в развитии романтической оперы, можно сказать, что его мелодии отсылают к оперным ариям. Вторая часть (*Andante con moto*) включает в себя еще один характерный жанр оперы — речитатив, который исполняется инструментально, что, несомненно, являлось новаторством. Третья часть — *Alla polaca* (то есть в польском стиле). Это энергичный танец в размере 3/4, характерный для полонеза и его своеобразного ритма. Произведение завершается кодой, которая включает в себя одно из самых сложных и впечатляющих произведений, когда-либо написанных для кларнета.

О новаторстве Вебера говорят и другие сочинения Вебера — например, Квинтет для кларнета (ор. 34), завершённый в 1815 году. Так, он принципиально отличается от произведений Моцарта и Брамса: опираясь на блестящее инструментальное мастерство Бермана, композитор использовал в камерном произведении концертный стиль. Помимо виртуозных пассажей, стиль произведения также раскрывает истинное драматическое, оперное мышление композитора.

Среди произведений, написанных для кларнета и фортепиано, в первую очередь заслуживает внимания Большой концертный дуэт (ор. 48). Он также был создан для Бермана и под его влиянием (и интерпретирован с его участием). Части произведения, *Andante con moto* и *Rondo*, были завершены композитором в 1815 году и исполнены вместе в Мюнхене в том же году, а первая часть была добавлена к уже существующим частям Вебером в 1816 году. В Большом дуэте драматический и виртуозный музыкальный материал в равной степени исполняется кларнетом и фортепиано, что дало как Берману, так и Веберу возможность продемонстрировать выразительную силу своей игры и мастерством владения инструментами.

Заключение

Таким образом, можно подвести некоторые итоги. Сочинения для кларнета К.М. Вебера (в частности, его концерты) и исполненные кларнетистом-виртуозом, стали новаторским явлением, ознаменовавшим решающий к немецкому романтическому концерту. Его основными аспектами являются театральность, оперный дух, который трактуется как опера без слов; применение драматического подхода к структуре и форме концерта, то есть внедрение оперной драматургии. Можно утверждать, что кларнетовые сочинения задуманы автором как модели оперных сцен, в которых кларнет выступает в качестве певца, а оркестр является не простым аккомпаниатором, а драматическим партнёром.

Необходимо обозначить и исключительное значение сотрудничества с Г. Берманом: Вебера вдохновило не только его виртуозное владение инструментом, который на тот момент был значительно усовершенствован в техническом плане (это позволило создать широкий эмоциональный и тембровый диапазон с большими контрастами), но и творческое участие кларнетиста, вносящего свои коррективы и предложения.

Итак, композитору удалось превратить концерт из сочинения для демонстрации виртуозности в новаторскую форму поэтического и театрального выражения, оказав тем самым глубокое влияние на романтический репертуар. Всё вышесказанное даёт возможность утверждать, что специфика кларнетового концерта Вебера представляет собой переходную модель между классицизмом и романтизмом. Кроме того, она рассматривается как творческая лаборатория для последующих прорывов в оперном искусстве.

Литература

1. Кенигсберг А.К. Карл Мария Вебер (1786-1826): популярная монография. Л.: Музыка, 1981. 112 с.
2. Маркези Г. Карл Мария фон Вебер [Электронный ресурс] // URL: <https://www.belcanto.ru/weber.html?ysclid=mi9764bqyl104958816> (дата обращения 15.11.2025).

3. Пистон У. Оркестровка. М.: Советский композитор, 1990. 464 с.
4. Саккетти Л.А. История музыки всех времен и народов. Вып. 2, книги оцифрованные, книги из редкого фонда, Библиотека им. Маяковского, Зеленогорск Красноярский край [Электронный ресурс] // URL: <https://www.calameo.com/books/004571683a3307e7bc451> (дата обращения 17.11.2025).
5. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. М.: Музыка, 1990. 444 с.
6. Толмачёв Ю.А. Музыкальное исполнительство и педагогика: учебное пособие / Ю.А. Толмачев, В.Ю. Дубок. Тамбов: Издательство ТГТУ, 2006. 208 с.
7. Хавров В.В. Кларнет в творчестве Карла Марии фон Вебера: опыт историко-контекстуального анализа: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2022. 205 с.
8. Чжао Цзявэй, Мозгот С.А. Театральность в камерно-инструментальных произведениях К. М. Вебера // *Манускрипт*. 2020. Т. 13. № 2. С. 179-183.
9. Штейнпресс Д.С. Музыка XIX века. Популярный очерк. Часть 1. Классицизм и романтизм. М.: Советский композитор, 1968. 488 с.
10. Heidelberg F. Carl Maria von Weber's Concertos for Clarinet and Orchestra: Sources, Edition, and Performance. Part I: Source History, Editorial Problems and their Consequences for the Performance of Weber's Clarinet Concertos. Part I: Source History, Editorial Problems and their Consequences for the Performance of Weber's Clarinet Concertos. Pavia University Press - Edizioni dell'Universita degli Studi di Pavia, 2010. 19 p.
11. Zhay A.K. The effect of Carl Maria von Weber E flat major op. 26 Clarinet Concertino On The Performance of clarinet // *Annals of the „Constantin Brancu?” University of Targu Jiu, Letter and Social Science Series*. 2017. № 2. С. 142-147.
12. Pickthorn D.A. The influence of Heinrich Baermann on the performance of the clarinet works of Carl Maria Von Weber: a lecture recital, together with three recitals of music By Poulenc, Rivier, Brahms, Weber, Finzi, Mozart, Bernstein, Busoni, Bozza, and Milhaud. Denton, Texas, 1982. 40 p.

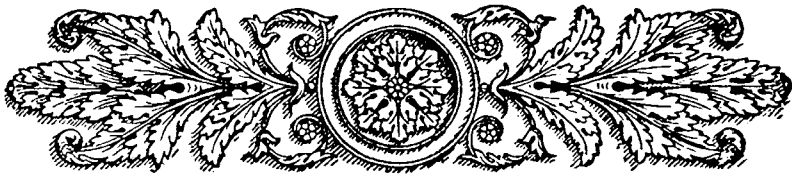
REFERENCES

1. Kenigsberg, A.K. Karl Mariya Veber (1786-1826): populyarnaya monografiya [Carl Maria von Weber (1786-1826): A Popular Monograph]. Leningrad: Muzyka, 1981. 112 p.
2. Marchesi, G. Karl Mariya fon Veber [Carl Maria von Weber] [Electronic resource] // URL: <https://www.belcanto.ru/weber.html?ysclid=mi9764bqyl104958816> (accessed 15.11.2025).
3. Piston, W. Orkestrovka [Orchestration]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 1990. 464 p.
4. Sakketi, L.A. Istoriya muzyki vseh vremen i narodov. Vyp. 2 [History of Music of All Times and Peoples. Issue 2], digitized books, rare collection books, Mayakovsky Library, Zelenogorsk, Krasnoyarsk Krai [Electronic resource] // URL: <https://www.calameo.com/books/004571683a3307e7bc451> (accessed 17.11.2025).
5. Tvorcheskie portrety kompozitorov. Populyarnyy spravochnik [Creative Portraits of Composers: A Popular Handbook]. Moscow: Muzyka, 1990. 444 p.
6. Tolmachev, Yu.A., and V.Yu. Dubok. Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika: uchebnoe posobie [Musical Performance and Pedagogy: A Textbook]. Tambov: Izdatel'stvo TGTU, 2006. 208 p.
7. Khavrov, V.V. Klarinet v tvorchestve Karla Marii fon Vebera: opyt istoriko-kontekstual'nogo analiza [The Clarinet in the Works of Carl Maria von Weber: An Attempt at Historical-Contextual Analysis]. Diss. ... Cand. of Art History: 17.00.02. St. Petersburg, 2022. 205 p.
8. Zhao Jiawei, and S.A. Mozgot. "Teatral'nost' v kamerno-instrumental'nykh proizvedeniyakh K. M. Vebera" [Theatricality in Chamber-Instrumental Works by C. M. von Weber]. *Manuskript* 13, no. 2 (2020): 179-183.
9. Shteinpress, D.S. Muzyka XIX veka. Populyarnyy ocherk. Chast' 1. Klassitsizm i romantizm [Music of the 19th Century. A Popular Essay. Part 1. Classicism and Romanticism]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 1968. 488 p.
10. Heidelberg, F. Carl Maria von Weber's Concertos for Clarinet and Orchestra: Sources, Edition, and Performance. Part I: Source History, Editorial Problems and their Consequences for the Performance of Weber's Clarinet Concertos. Pavia University Press - Edizioni dell'Universita' degli Studi di Pavia, 2010. 19 p.

11. Ilkay, A.K. "The effect of Carl Maria von Weber E flat major op. 26 Clarinet Concertino On The Performance of clarinet." *Annals of the "Constantin Br?ncu?" University of T?rgu Jiu, Letter and Social Science Series*, no. 2 (2017): 142-147.
12. Pickthorn, D.A. *The influence of Heinrich Baermann on the performance of the clarinet works of Carl Maria Von Weber: a lecture recital, together with three recitals of music By Poulenc, Rivier, Brahms, Weber, Finzi, Mozart, Bernstein, Busoni, Bozza, and Milhaud.* Denton, Texas, 1982. 40 p.

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Син Ка

Анализ визуально-музыкального повествования в композициях Чжао Цзипина

Аннотация. Композиционное творчество Чжао Цзипина представляет собой уникальное достижение в китайской киномузыке, отличающееся способностью функционировать как визуально-музыкальное повествование: способ музыкального рассказа, в котором звук и изображение вступают во взаимоотношения взаимного усиления, контраста и расширения интерпретации. В данной статье проводится систематический анализ визуально-музыкальных повествовательных стратегий в основных композициях Чжао Цзипина, с акцентом на его саундтреках к фильмам «Красный гаолян» (1987), «Цзю Доу» (1990), «Поднимите красный фонарь» (1991), «Прощай, моя наложница» (1993) и «Жить» (1994). Опираясь на нарратологическую теорию, исследования киномузыки и внимательное аналитическое прочтение отдельных произведений, исследование выделяет четыре основные повествовательные стратегии: тематический лейтмотивизм, тембровая характеристика, модально-мелодическая архитектура и временно-ритмическое смещение. Анализ показывает, что музыка Чжао не просто сопровождает визуальное повествование, но активно его формирует, функционируя как интерпретационный слой, который расширяет, уточняет и иногда подрывает смыслы, передаваемые через изображение и диалог. Данное исследование вносит вклад в растущий научный интерес к китайской киномузыке и в более широкие теоретические дискуссии о взаимосвязи музыки и визуального повествования в кинематографическом искусстве.

Ключевые слова: Чжао Цзипин, визуально-музыкальное повествование, киномузыка, китайское кино, лейтмотив, модальная гармония, кинематографическое повествование.



реди наиболее самобытных представителей китайской киномузыки конца XX — начала XXI века Чжао Ципин занимает исключительно важное место. Родившийся в 1945 году в провинции Шэньси, Чжао сформировал собственный композиторский стиль благодаря глубокому погружению в традиции народной музыки Северо-Западного Китая; этот опыт впоследствии оказал решающее влияние на его работу как в области академической музыки, так и киномузыки [1]. Его сотрудничество с режиссёрами Пятого поколения, прежде всего с Чжан Имоу и Чэнь Кайгэ, привело к созданию одних из самых известных саундтреков в истории китайского кинематографа и сформировало новую парадигму взаимоотношений между музыкой и визуальным повествованием в китайском кино.

Особенность киномузыки Чжао Ципина заключается не только в её эстетическом богатстве или мастерском соединении традиционных и западных музыкальных элементов, хотя обе эти черты присущи всему его творчеству. Более существенно то, что его партитуры представляют собой особый подход к визуально-музыкальному повествованию: композиционную стратегию, в которой музыка не просто сопровождает или иллюстрирует визуальное действие, а активно участвует в создании повествовательного смысла [2]. В руках Чжао музыкальные темы, тембры, ритмические модели и мелодические жесты становятся повествовательными агентами, несущими информацию о персонажах, месте действия, эмоциях и тематической значимости, дополняя, расширяя, а иногда и противореча тому, что зритель видит на экране.

Концепция визуально-музыкального повествования, используемая в данном исследовании, опирается на богатую традицию теории и практики киномузыки. Начиная с ранних теоретических работ Эйзенштейна и Пудовкина о взаимоотношении звука и изображения и заканчивая влиятельной концепцией «неслышимых мелодий» Клаудии Горбман, исследователи давно признают, что музыка в кино не является лишь декоративным элементом, а обладает конститутивной повествовательной функцией [3]. Музыка в кино способна создавать настроение, характеризовать героев, обозначать временные и пространственные переходы, формировать тематические связи и направлять интерпретацию зрителями неоднозначных или сложных визуальных сцен. В руках талантливого композитора киномузыка превращается в параллельный повествовательный пласт, существующий наряду с визуальным и вербальными уровнями кинематографического повествования, но не сводимый к ним.

Музыка Чжао Ципина представляет эту парадигму с особой изощрённостью. Настоящее исследование посвящено систематическому анализу его стратегий визуально-музыкального повествования на материале пяти знаковых фильмов: Красный гаолян (1987), Цзюй Доу (1990), Подними красный фонарь

(1991), Прощай, моя наложница (1993) и Жить (1994). Эти фильмы охватывают важнейший период истории китайского кино, являясь одними из наиболее признанных и международно известных достижений движения Пятого поколения, а их музыкальные партитуры представляют собой наиболее полное воплощение композиторского метода Чжао.

Статья организована следующим образом: в разделе 2 рассматривается научная литература и формируется теоретическая основа исследования. В разделе 3 описывается методология. В разделе 4 представлены результаты анализа, сгруппированные вокруг четырёх ключевых стратегий визуально-музыкального повествования. В разделе 5 обсуждаются теоретические и практические последствия исследования. В разделе 6 сформулированы выводы и направления дальнейших исследований.

Теоретическая взаимосвязь между музыкой и визуальным повествованием занимает центральное место в исследованиях кино с момента появления звукового кинематографа. Работа Клаудии Горбман *Unheard Melodies* (1987) заложила фундаментальную основу для понимания повествовательных функций киномузыки, выделив семь принципов классической голливудской киномузыки: невидимость, неслышимость, обозначение эмоций, повествовательное маркирование, непрерывность, единство и способность преодолевать другие принципы в интересах повествования [4]. Хотя концепция Горбман была разработана главным образом применительно к классическому голливудскому кино, её основные идеи оказались применимыми и к другим кинематографическим традициям, включая китайское авторское кино.

Концепция «добавленной ценности» (*valeur ajoutée*), предложенная Мишелем Шионом, представляет собой дополнительную теоретическую перспективу. По мнению Шиона, музыка и изображение вступают в синергетические отношения, в которых каждый элемент преобразует восприятие другого: «добавленная ценность представляет собой выразительную и информативную ценность, которой звук обогащает данное изображение, создавая окончательное впечатление, будто эта информация или экспрессия естественным образом исходит из того, что мы видим» [5]. Концепция добавленной ценности особенно актуальна для композиторской практики Чжао Цзипина, в которой музыкальные жесты последовательно усиливают, уточняют или расширяют смыслы, передаваемые визуальными образами.

Работы Анаид Кассабиан о киномузыке и идентификации предоставляют ещё один важный теоретический ресурс, особенно её различение ассимилирующей и аффилиативной идентификации [6]. Музыка Чжао Цзипина, основанная на своеобразном музыкальном словаре народных традиций Северо-Западного Китая, тяготеет к аффилиативной идентификации: она создаёт звуковой

мир, который одновременно культурно специфичен и эмоционально непосредствен, вовлекая аудиторию в уникальный эстетический опыт.

Творческое становление Чжао Цзипина определялось двумя основными влияниями: его погружением в народные музыкальные традиции провинции Шэньси и профессиональным обучением западным композиторским техникам. Выросший в музыкальной семье, где его отец, Чжао Цзиву, также был композитором, Чжао с ранних лет усвоил мелодический язык, ладовые особенности и выразительные принципы народной музыки Северо-Западного Китая, включая оперу Циньцян, традицию народного танца янгэ и репертуар духового инструмента суона [7]. Именно эти традиции стали основным материалом его музыкального языка.

Обучение в Сианьской консерватории познакомило его с западными композиторскими техниками, включая гармонию, оркестровку и формообразование. Однако Чжао неизменно описывал свои отношения с западной музыкой как присвоение, а не ассимиляцию: вместо полного принятия западной музыкальной логики он стремился поставить западные технические средства на службу фундаментально китайской музыкальной эстетике [8]. Это диалектическое взаимодействие локальной традиции и глобальной техники является ключом к пониманию как своеобразия его композиторского стиля, так и специфики его стратегий визуально-музыкального повествования.

За последние десятилетия научный интерес к китайской киномузыке значительно возрос, хотя данная область остаётся менее развитой по сравнению с исследованиями голливудской или европейской авторской киномузыки. Новаторские работы Лян Маочуня по китайской киномузыке заложили важные исторические и аналитические основы для понимания развития этой сферы — от первых звуковых фильмов 1930-х годов до периода Пятого поколения [9]. Более поздние исследования посвящены отдельным композиторам, включая Чжао Цзипина, и охватывают широкий спектр подходов — от музыковедческого анализа до культурологических исследований.

Обширные критические работы Цзинь Чжаоцзюня о современной китайской музыке дают важный контекст для понимания места Чжао в более широких тенденциях китайского музыкального модернизма [10]. Сравнительный анализ музыки фильмов Пятого поколения, проведённый Полом Хантингтоном, рассматривает взаимосвязь музыкального стиля и национальной идентичности в творчестве Чжао Цзипина и его современников. Исследователь утверждает, что народные музыкальные элементы в партитурах Чжао функционируют как активные носители культурного значения, формируя представления о китайской сельской жизни, истории и идентичности, неотделимые от визуального и повествовательного измерений фильмов [11].

Несмотря на растущее внимание исследователей к творчеству Чжао Цзипина, в аналитической литературе сохраняются значительные пробелы. Существующие исследования, как правило, сосредоточены либо на культурном значении народных музыкальных элементов в его творчестве, либо на общих характеристиках его композиторского стиля, не предлагая систематического анализа конкретных стратегий визуально-музыкального повествования. Настоящее исследование восполняет этот пробел, разрабатывая и применяя аналитическую модель, позволяющую выявить и исследовать конкретные композиторские приёмы, с помощью которых Чжао формирует визуально-музыкальное повествование в своих кинопартитурах.

Аналитическая модель, используемая в данном исследовании, объединяет идеи теории киномузыки, нарратологии и музыковедческого анализа. Опираясь на нарратологические категории Горбман, концепцию добавленной ценности Шиона и теорию идентификации Кассабиан, данная модель выделяет четыре ключевые стратегии визуально-музыкального повествования: тематический лейтмотивизм, тембровую характеристику, модально-мелодическую архитектуру и временно-ритмическое смещение. Каждая стратегия рассматривается посредством детального анализа отдельных музыкальных эпизодов из пяти выбранных фильмов.

В исследовании используется качественный аналитический подход, сочетающий детальный текстуальный анализ музыкальных партитур и киноэпизодов с контекстуальным анализом истории создания фильмов, их критического восприятия и культурного контекста. Качественный подход является наиболее подходящим, учитывая интерпретативный характер исследовательских вопросов и сложность изучаемых явлений. Визуально-музыкальное повествование невозможно адекватно исследовать исключительно количественными методами; оно требует именно того внимательного прочтения и интерпретативного взаимодействия, которое обеспечивает качественный анализ.

Пять фильмов, выбранных для исследования — Красный гаолян (1987), Цзюй Доу (1990), Подними красный фонарь (1991), Прощай, моя наложница (1993) и Жить (1994), — представляют наиболее высоко оценённые критиками и международно признанные результаты сотрудничества Чжао Цзипина с режиссёрами Пятого поколения. Критерии отбора включали: признание музыкальных достижений критиками, доступность аналитических материалов, репрезентативность различных стратегий визуально-музыкального повествования и охват различных режиссёрских сотрудничеств.

Анализ проводился в три этапа. На первом этапе каждая музыкальная партитура прослушивалась изолированно с целью понимания её внутренней логики, тематической организации и стилистических особенностей. На втором этапе

отдельные эпизоды анализировались синхронно с визуальным рядом с акцентом на конкретные взаимосвязи между музыкальными и визуальными элементами. На третьем этапе полученные результаты были помещены в более широкий контекст истории китайского кино, музыкальной теории и культурологических исследований.

Музыкальный анализ основывался на стандартных музыковедческих методах, включая гармонический, мелодический, формальный и оркестровый анализ. Анализ киномузыки опирался на теоретические подходы, описанные в разделе 2, прежде всего на нарратологические категории Горбман и концепцию добавленной ценности Шиона.

Основными источниками данных стали аудиозаписи пяти кинопартитур, видеозаписи полных версий фильмов, опубликованные партитуры и транскрипции (там, где они были доступны), а также записанные интервью с Чжао Цзипином, посвящённые его композиторским методам. Вторичные источники включали научные публикации по китайской киномузыке, кино Пятого поколения и творчеству Чжао Цзипина, а также критические обзоры и материалы о восприятии его работ.

Анализ пяти кинопартитур Чжао Цзипина выявляет своеобразный и целостный подход к визуально-музыкальному повествованию, функционирующий одновременно на нескольких композиционных уровнях. Были выделены четыре основные повествовательные стратегии: тематический лейтмотивизм, тембровая характеристика, модально-мелодическая архитектура и временно-ритмическое смещение. Эти стратегии применяются не изолированно, а взаимодействуют и взаимно усиливают друг друга в каждой партитуре, создавая многослойную повествовательную структуру, которая обогащает и расширяет смыслы, передаваемые визуальными и вербальными средствами.

В таблице 1 представлен сравнительный анализ стратегий визуально-музыкального повествования Чжао Цзипина в пяти фильмах, организованный по типам стратегий, основным композиционным приёмам и их повествовательным функциям.

Таблица 1. Визуально-музыкальные нарративные стратегии в основных саундтреках к фильмам Чжао Цзипин.

Фильм	Основная стратегия	Композиторские приёмы	Повествовательная функция
«Красный гао-лянь» (1987)	Тембровая характеристика	Сигналы суоны, хоровая фактура, многослойная перкуссия	Мифическая жизненная сила, эротическая энергия, ритуальная смерть

«Цзюй Доу» (1990)	Модально-мелодическая архитектура	Пентатоническая мелодия, ладовая неоднозначность, оркестровое расширение	Подавленное желание, социальные ограничения, трагическая судьба
«Подними красный фанарь» (1991)	Временно-ритмическое смещение	Повторяющаяся перкуссия, искажённые народные мелодии, тишина	Ритуальная ловушка, психологическая дезинтеграция
«Прощай, моя наложница» (1993)	Тематический лейтмотивизм	Повторяющиеся мелодические ячейки, гармонические трансформации, инструментальные ассоциации	Утрата идентичности, историческая травма, оперная предопределённость
«Жить» (1994)	Интегрированное повествование	Фрагменты народных песен, оркестровый аккомпанемент, тембровая простота	Жизнестойкость, течение истории, тихая скорбь

Среди стратегий визуально-музыкального повествования Чжао Цзипина тематический лейтмотивизм наиболее полно и изысканно реализован в музыке к фильму «Прощай, моя наложница» (1993) режиссёра Чэнь Кайгэ. Фильм прослеживает переплетённые судьбы двух исполнителей пекинской оперы — Дэи и Сяолоу — на протяжении пятидесяти лет китайской истории. Чжао выстраивает музыкальную архитектуру фильма вокруг трёх основных лейтмотивов. Первый, связанный с образом Дэи, представляет собой пентатоническую мелодию с ярко выраженным ладовым своеобразием, впервые исполняемую на эрху, а затем оркеструемую для всё более крупных исполнительских составов по мере того, как художественная идентичность героя перерастает в одержимость [12].

Второй лейтмотив, ассоциированный с отношениями двух главных героев, представляет собой лирическую контрмелодию, возникающую в моменты близости и впоследствии подвергающуюся трансформации, фрагментации и, наконец, полному исчезновению по мере распада их отношений. Третий лейтмотив, связанный с политическими и историческими силами, вторгающимися в личные судьбы персонажей, появляется в виде эпизодических реплик медных духовых инструментов, прерывающих и вытесняющих более лирический музыкальный материал. Взаимодействие этих трёх лейтмотивов на протяжении всего повествования образует мощную визуально-музыкальную структуру, которая предвосхищает и заранее обозначает события, ещё не проявившиеся на экране [13].

В фильме «Красный гаолян» (1987) Чжао Цзипин использует тембровую характеристику в качестве основной стратегии визуально-музыкального повествования. Суона — пронзительный язычковый духовой инструмент, связанный с праздничными и ритуальными событиями в народной традиции Северо-Запад-

ного Китая, — выступает главным тембровым символом жизненной силы, желания и коллективного торжества. Её резкое звучание прорезает оркестровую ткань в сценах, связанных с эротическим пробуждением главного героя, а её акустическая мощь функционирует как непосредственный звуковой эквивалент физической и эмоциональной интенсивности.

В противоположность этому Чжао использует своеобразную хоровую фактуру, обрабатывая мелодический материал народного происхождения для большого смешанного хора в сценах, связанных с коллективным ритуалом, исторической памятью и мифологизацией индивидуального опыта. Контраст между необузданным индивидуальным голосом суоны и коллективным звучанием хора создаёт мощное визуально-музыкальное повествование о взаимоотношении личного опыта и коллективной истории [14].

В фильме «Цзюй Доу» (1990) Чжао создаёт музыкальное повествование, основанное на ладовой неоднозначности: пентатонические мелодические линии сопротивляются гармоническому разрешению, оставаясь в состоянии неудовлетворённого стремления, которое отражает подавленное желание главных героев. Отсутствие гармонической завершенности в музыкальном языке Чжао создаёт звуковой эквивалент социального пленения, изображённого в фильме, благодаря чему музыкальное измерение повествования воспринимается органичным и неизбежным, а не просто иллюстративным [15].

В фильме «Подними красный фонарь» (1991) визуально-музыкальное повествование Чжао строится на повторяющихся ритмических структурах и искажённых народных музыкальных элементах, создающих звуковой аналог психологической деградации, переживаемой главной героиней. Барабанные ритмы, сопровождающие церемонию зажигания красных фонарей, вначале звучат упорядоченно и точно, но по мере развития фильма становятся всё более гнетущими, а их регулярность постепенно превращается из приятной в принудительную.

Результаты данного анализа показывают, что подход Чжао Ципина к визуально-музыкальному повествованию отличается своей системностью: четыре выявленные стратегии взаимодействуют и взаимно усиливают друг друга в каждой партитуре, создавая целостное музыкальное повествование, находящееся в подлинном диалоге с визуальным и вербальным уровнями каждого фильма. Этот системный подход представляет собой значительное достижение в области кинокомпозиции и помогает объяснить непреходящую силу партитур Чжао как самостоятельных музыкальных произведений и как неотъемлемых элементов кинематографического опыта.

Преобладающее значение тембра и ладовой характеристики в композиторском языке Чжао отражает его глубокое понимание выразительных традиций

китайской народной музыки, в которой именно тембровая идентичность и ладовые особенности выполняют основные смыслообразующие функции. В отличие от западной академической музыки, где основную структурную и повествовательную нагрузку несут гармоническое развитие и тематическая разработка, китайская народная и традиционная музыка передаёт значение прежде всего через специфические качества звучания и ладовые особенности, связывающие определённые звукояры с конкретными эмоциональными состояниями [16].

Настоящее исследование вносит несколько важных теоретических вкладов в литературу по киномузыке и визуальному повествованию. Во-первых, оно демонстрирует применимость западной теории киномузыки, в частности нарратологических категорий Горбман и концепции добавленной ценности Шиона, к китайской киномузыке, одновременно выявляя необходимость их модификации с учётом культурной специфики композиторской практики Чжао. Во-вторых, исследование разрабатывает и подтверждает аналитическую модель, специально адаптированную для анализа визуально-музыкального повествования в китайской киномузыке, выделяя четыре основные стратегии, которые могут служить основой для сравнительных исследований [17].

Для композиторов творчество Чжао Ципина демонстрирует творческий потенциал использования музыкального материала народного происхождения в киномузыке: опираясь на характерные тембровые особенности, ладовые характеристики и выразительные традиции конкретных музыкальных культур, композиторы могут создавать партитуры, которые одновременно являются культурно специфичными и универсально эмоционально выразительными. Для исследователей данная работа подчёркивает важность учёта культурной специфики при анализе киномузыки [18].

Настоящее исследование ограничено анализом пяти фильмов определённого периода творчества Чжао Ципина (1987–1994) и отсутствием полных опубликованных партитур, необходимых для систематического сравнительного анализа. Будущие исследования должны распространить предложенную аналитическую модель на более поздние произведения Чжао и на творчество других композиторов китайской киномузыки [19].

Проведённый анализ визуально-музыкального повествования в кинопроизведениях Чжао Ципина позволил выделить четыре основные стратегии, посредством которых композитор создаёт музыкальное повествование в диалоге с визуальными и вербальными элементами кино: тематический лейтмотивизм, тембровую характеристику, модально-мелодическую архитектуру и временно-ритмическое смещение. Эти стратегии одновременно функционируют на нескольких композиционных уровнях и взаимодействуют друг с другом, формируя многослойную повествовательную структуру исключительной сложности.

Достижение Чжао Цзипина в этих пяти фильмах заключается в создании самобытного китайского подхода к визуально-музыкальному повествованию, который опирается на ресурсы национальной народной традиции и одновременно отвечает высоким повествовательным требованиям международно признанного авторского кинематографа. Его музыка не просто сопровождает или иллюстрирует визуальное повествование, а активно участвует в его построении, расширяя и обогащая смыслы, передаваемые изображением и диалогом, благодаря собственной автономной музыкальной логике.

Теоретическая модель, разработанная в данном исследовании, предоставляет инструменты для систематического анализа визуально-музыкального повествования в китайской киномузыке и создаёт основу для сравнительного изучения других композиторов и традиций. Тем самым она не только углубляет понимание уникального вклада Чжао Цзипина, но и открывает новые направления для исследования того, каким образом культурная специфика формирует взаимодействие музыки и кинематографа в глобальном масштабе. В дальнейшем данная модель должна быть распространена на более позднее творчество Чжао, на произведения других китайских кинокомпозиторов, а также на более широкие сравнительные исследования киномузыки и визуального повествования в различных культурах и традициях.

Литература

1. Ян Мэйхуа. Наследие народной музыки в творчестве Чжао Цзипина: традиции Северо-Западного Китая в современной композиции // Журнал Центральной консерватории музыки. 2019. № 38. С. 22–41.
2. Чжао Цзипин. Музыка и изображение: эстетика кинокомпозиции. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2015.
3. Горбман К. Неслышимые мелодии: повествовательная музыка в кино. Лондон: Британский институт кино, 1987.
4. Горбман К. Киномузыка // Оксфордский путеводитель по киноисследованиям / под ред. Дж. Хилла, П. К. Гибсона. Оксфорд: Oxford University Press, 1998. С. 43–50.
5. Шюан М. Аудиовидение: звук на экране. Нью-Йорк: Columbia University Press, 1994.
6. Кассабиан А. Слушая кино: идентификация в современной голливудской киномузыке. Нью-Йорк: Routledge, 2001.
7. Линь Вэньцзюнь. Чжао Цзипин и народная традиция Шэньси // Исследования китайской музыки. 2018. № 15. С. 88–103.
8. Чжао Цзипин. Беседа с Цзинь Чжаоцзюнем // Современная китайская музыка. 2020. № 7. С. 14–29.
9. Лян Маочунь. История китайской киномузыки. Пекин: Издательство «Китайское кино», 2009.
10. Цзинь Чжаоцзюнь. Китайский музыкальный модернизм. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2016.
11. Хантингтон П. Национальная идентичность и киномузыка в китайском кино Пятого поколения // Journal of Chinese Cinemas. 2021. Т. 15. С. 156–178.
12. Чжан Имю. Режиссёрские заметки к фильму «Красный гаолян» // Китай в кино / под ред. Дж. Силбергельд. Лондон: Reaktion Books, 1999.
13. Чэнь Кайгэ. О сотрудничестве с Чжао Цзипином // Искусство кино. 2004. № 4. С. 22–28.
14. Берри К. Постсоциалистическое кино в постмаоистском Китае. Нью-Йорк: Routledge, 2004.

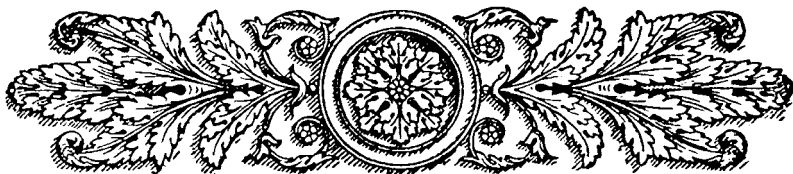
15. Брэстер И. Свидетель против истории: литература, кино и общественный дискурс в Китае XX века. Стэнфорд: Stanford University Press, 2003.
16. Шиммельпенник А. Китайские народные песни и народные певцы. Лейден: Фонд Chime, 1997.
17. Миттлер Б. Опасные мелодии: политика китайской музыки в Гонконге, Тайване и Китайской Народной Республике после 1949 года. Висбаден: Harrassowitz Verlag, 1997.
18. Ло М. Традиция и современность в современной китайской музыке // *Asian Music*. 2020. Т. 51. С. 88–124.
19. Пётровска А. Г. Роль лейтмотива в киномузыке // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2020. Т. 51. С. 53–74.

REFERENCES

1. Yang Meihua. The Folk Music Heritage of Zhao Jiping: Northwest Chinese Traditions in Contemporary Composition. *Journal of the Central Conservatory of Music*. 2019;38:22–41.
2. Zhao Jiping. Music and Image: The Aesthetics of Film Composition. Beijing: People's Music Publishing House; 2015.
3. Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. London: British Film Institute; 1987.
4. Gorbman C. Film Music. In: Hill J, Gibson PC, editors. The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford University Press; 1998. p. 43–50.
5. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press; 1994.
6. Kassabian A. Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. New York: Routledge; 2001.
7. Lin Wenjun. Zhao Jiping and the Shaanxi Folk Tradition. *Chinese Music Studies*. 2018;15:88–103.
8. Zhao Jiping. In Conversation with Jin Zhaojun. *Contemporary Chinese Music*. 2020;7:14–29.
9. Liang Maochun. A History of Chinese Film Music. Beijing: China Film Press; 2009.
10. Jin Zhaojun. Chinese Musical Modernism. Shanghai: Shanghai Music Publishing House; 2016.
11. Huntington P. National Identity and Film Music in Fifth Generation Chinese Cinema. *Journal of Chinese Cinemas*. 2021;15:156–178.
12. Zhang Yimou. Director's Notes on Red Sorghum. In: Silbergeld J, editor. China into Film. London: Reaktion Books; 1999.
13. Chen Kaige. On Collaboration with Zhao Jiping. *Film Art*. 2004;4:22–28.
14. Berry C. Postsocialist Cinema in Post-Mao China. New York: Routledge; 2004.
15. Braester Y. Witness against History: Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China. Stanford: Stanford University Press; 2003.
16. Schimmelpenninck A. Chinese Folk Songs and Folk Singers. Leiden: Chime Foundation; 1997.
17. Mittler B. Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag; 1997.
18. Luo M. Tradition and Modernity in Contemporary Chinese Music. *Asian Music*. 2020;51:88–124.
19. Piotrowska AG. The Role of Leitmotif in Film Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2020;51:53–74.

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Го Дун

Ли Маньлун – основоположник китайской школы академического саксофона

Аннотация. Целью настоящего исследования является изучение личности выдающегося саксофониста, педагога, ученого-методиста, профессора Центральной консерватории в Пекине Ли Маньлуна (1963–2020), заложившего основы профессионального образования в Китае. Научная новизна заключается в том, что впервые на материале русских и китайских источников всесторонне освещена концертная, педагогическая и научно-методическая деятельность Ли Маньлуна. В результате исследования установлена его основополагающая роль в создании классической школы академического саксофона и системы профессионального преподавания на основе китайских национальных традиций.

Ключевые слова: Ли Маньлун, Китай, Центральная консерватория, профессиональное образование, школа академического саксофона, китайские национальные традиции.

Введение



Актуальность данного исследования связана с интенсивным развитием китайского саксофонного искусства на рубеже XX–XXI веков. Во многом это связано с творческой деятельностью выдающихся китайских музыкантов – исполнителей, педагогов, композиторов – и их контактами с зарубежными коллегами. Среди них особое место занимает фигура Ли Маньлуна (1963–2020), стоявшего у истоков профессионального образования в Китае. Его вклад в академическую культуру Китая как артиста, педагога и ученого – исследователя и методиста – в настоящее время выявлен недостаточно полно и нуждается в объективной оценке. Материалом для исследования в данной области послужили многочисленные статьи и публикации на русском и китайском языках, связанные с

изучением истории бытования и применения саксофона в Китае, а также интернет-ресурсы, имеющиеся на китайских сайтах: статьи, интервью и рецензии, размещенные в СМИ, а также учебно-методические пособия и сборники произведений, составленные Ли Маньлуном. В данном исследовании применялись описательно-дискурсивные и обобщающе-синтетические методы, анализ источников, системный подход, абстрагирование и конкретизация. Методологическое ядро составляет опора на факты биографии Ли Маньлуна. Практическая значимость исследования заключается в возможности сравнения китайской системы преподавания с другими школами, в том числе российской, а также в перспективах дальнейшего изучения творчества китайских саксофонистов и композиторов.

Основная часть

Концертная и педагогическая деятельность

В XXI веке саксофонное искусство в Китае стало развиваться чрезвычайно быстро: «Как среди любителей, играющих на саксофоне непрофессионально, так и среди исполнителей на саксофоне в профессиональных учебных заведениях и профессиональных творческих коллективах количественные и качественные показатели, по сравнению с прошлым, заметно выросли» [3, с. 152].

Огромную роль в культурном прогрессе сыграл Ли Маньлун (1963–2020) – китайский саксофонист, преподаватель, ученый, основатель профессионального обучения на саксофоне в Китае, профессор саксофона в Центральной консерватории музыки. СМИ видели в нем «первопроходца китайского академического саксофона», «лидера китайской саксофонной педагогики», «крестного отца китайского академического саксофона» [9]. Президент Всемирной ассоциации саксофонистов, профессор саксофона Парижской консерватории Клод Делангль¹ назвал Ли Маньлуна «китайским Марселем Мюлем» (основателем саксофонной специальности в Парижской консерватории) и с восхищением сказал: «В преподавании, исполнительстве и быстром росте учеников Ли Маньлуна я вижу прекрасное будущее китайского саксофонного искусства!» [9].

Ли Маньлун родился в 1963 году в Пекине. Первым его учителем был Чжан У – известный китайский кларнетист, профессор Центральной консерватории музыки в Пекине. В 13 лет Ли Маньлун поступил в среднюю школу при консер-

1 Клод Делангль (1957) – всемирно известный французский саксофонист и профессор Парижской консерватории (1998–2025). В 2021 году он стал священником Русской Православной Церкви.

ватории; позднее обучался на оркестровом факультете Центральной консерватории музыки у профессоров Тао Чуньсяо и Чжана У по классу кларнета. В консерватории Ли Маньлун всерьез заинтересовался саксофоном, исследуя его технические и художественные возможности, а в 1982 году начал сольную карьеру как концертный исполнитель.

В 2000 году на оркестровом факультете Центральной консерватории музыки открылась специальность «исполнительство на саксофоне» и Ли Маньлун стал первым приглашенным преподавателем по этой дисциплине. За время работы в должности профессора консерватории он создал в столице Китая целую систему преподавания, открыв специальность «академический саксофон» в Средней школе при Центральной консерватории музыки, Китайской консерватории музыки, Центральном университете национальностей, Пекинском профессиональном художественном училище оперы и танца, Пекинском Чандаоском музыкальном колледже (BICC) и в ряде других вузов, став в этой области главным экспертом и наставником молодых музыкантов. Его лекции и мастер-классы в Пекине регулярно посещали преподаватели из других китайских консерваторий – Шэньяня, Сианя, Сычуани. Профессор давал мастер-классы и в других городах Китая: Сиане, Шэньчжэне, Гуанчжоу, Яньтае, Циндао, Цзиньчэне, Чанчжи, Синьцзян, Наньтуне, Харбине, Синине.

Ли Маньлун активно способствовал международному обмену и сотрудничеству, приглашая выдающихся саксофонистов из США (Кеннет Се, Эрик Нестлер), Франции (Клод Делангль, Винсент Давид, Даниэль Бенье), Японии (Сугава Нобуя) с лекциями и мастер-классами, тем самым выводя китайское саксофонное искусство на международный уровень.

В своей педагогической деятельности профессор Ли Маньлун всегда придерживался принципа сочетания обучения и исполнительства, успешно соединяя теорию с практикой, преподавание с сольной карьерой. Его воспитанники постоянно добивались успехов в различных национальных и международных конкурсах. В 2005 году на Всекитайском конкурсе духовых инструментов ученики Ли Маньлуна заняли все призовые места: первые шесть мест в профессиональной группе и первые четыре – в любительской. В 2008 году на Всекитайском конкурсе духовых инструментов в Шэньяне, организованном Министерством культуры КНР, его воспитанники вновь завоевали все призовые места в группе саксофона.

С 2000 года Ли Маньлун провел десятки тематических концертов: «Учитель Ли Маньлун и его ученики», «Китайско-французский саксофонный концерт», «Континентально-тайваньский саксофонный концерт», «Концерт молодых духовых инструментов Центральной консерватории музыки», «Концерт произведений женщин-композиторов мира», «Вечер красивого саксофона» с участием ки-

тайских и американских саксофонистов. Эти концерты привлекли внимание широкой музыкальной общественности и способствовали возрастанию интереса к саксофонному искусству.

Профессор считал, что в развитии специальности «необходимо <...> уделять внимание тренировкам в камерных ансамблях, малых симфонических оркестрах» [12]. В 2001 году он создал в Центральной консерватории музыки Ансамбль саксофонистов, спустя 4 года – Малый саксофонный оркестр, а в 2009 году – Квартет саксофонистов. В 2005 году Малый саксофонный оркестр впервые исполнил в Пекине такие крупные произведения, как 9-я симфония «Из Нового Света» А. Дворжака и «Картинки с выставки» М. Мусоргского. В том же году в Цзиньчэне, маленьком городке на западе Китая, в совместном концерте преподавателей Центральной музыкальной консерватории, студентов Ли Маньлуна и самого профессора прозвучали «Испанская тема с вариациями» П.-А. Жене², «Двойной скрипичный концерт» И. С. Баха и «Американец в Париже» Дж. Гершвина в классическом саксофонном исполнении. Это вызвало настоящую сенсацию. В 2008 году профессор организовал первый в Китае концерт саксофонного ансамбля «Войдите в храм музыки», прошедший в августе 2008 года в столичном Национальном центре исполнительских искусств.

Многие из учеников Ли Маньлуна стали ведущими преподавателями в музыкальных вузах Китая. В 2002 году Ван Лян поступил на специальность «саксофон» в Центральную консерваторию музыки, став под руководством Ли Маньлуна первым магистром искусств по саксофону в Китае. Воспитанники маэстро поступали также в Парижскую высшую национальную консерваторию музыки и танца, Токийский университет искусств, Музыкальную школу Истмена (США), Высшую школу музыки и театра Ганновера и другие зарубежные учебные заведения. В настоящее время ученики Ли Маньлуна работают во Франции, США, Германии, Японии и других странах. В числе известных исполнителей, прошедших школу Ли Маньлуна, можно назвать таких саксофонистов, как Се Лян, Цюй Иминь, Гай Цюнь, Ян Вэньпэн, Чжан Цзинь, Чжан Юян, Линь Шэнбо, Ли Чжихао и, конечно, директора отдела преподавания и исследований духовых инструментов Харбинской консерватории Ван Ляна.

Ученый и методист

Ли Маньлун добился значительных достижений в педагогике и методике преподавания, заслужив тем самым звание ученого в области академического

2 Поль-Агриколь Женен (1832–1903) – французский флейтист и композитор.

саксофона. В 1997 году по его инициативе в Центральной консерватории была создана система тестирования для отбора абитуриентов, что способствовало повышению профессионального уровня в обучении. В более чем 20-ти учебных пособиях, составленных и отредактированных профессором, — от начального до профессионального уровня, от западной классики до китайских народных мелодий, включая сопровождающие их учебные аудио- и видеозаписи, — сформирована систематическая учебная база. По заказу Министерства труда и Министерства культуры Китая Ли Маньлун лично составил «Отраслевой стандарт КНР. Экзаменационная программа по саксофону», был главным редактором «Экзаменационного учебного пособия по саксофону Центральной консерватории музыки», приглашенным экспертом «Народного музыкального издательства».

Ли Маньлун опубликовал ряд методических пособий: «Школу игры на саксофоне», «Саксофон: от начального до продвинутого уровня», «Введение в игру на саксофоне», «Сборник знаменитых пьес для саксофона», «Ежедневные упражнения для саксофона», «Сборник дуэтов для саксофона» в трех томах (начальный, средний и продвинутый уровни), «Всеми любимые сольные пьесы для саксофона», «Основы ансамблевого обучения саксофону». В стремлении создать для учащихся хорошую репертуарную базу Ли Маньлун популяризировал в Китае зарубежные произведения для саксофона, делал переложения классиков.

В противовес Ли Юйшену³, представляющего североамериканскую школу игры на саксофоне [2, с. 47], Ли Маньлун использовал французскую методику обучения, для которой характерны «роскошь тембра и разнообразное вибрато в сочетании с техническим совершенством» [1, с. 153]. Одним из первых он выдвинул теорию «метода контроля звука в академическом стиле игры на саксофоне» [10]. Ключевым моментом звукоизвлечения является четкая и ясная атака звука, поэтому саксофонисту необходимо постоянно корректировать звуковысотный строй с помощью слуха, губ и дыхания, учитывать влияние динамики на высоту звука. Ли Маньлун считал, что «в повседневных тренировках следует уделять внимание пению нот»: это «позволяет органично сочетать и корректировать контроль над интонацией с помощью дыхания и горла» [12]. Вокальные упражнения необходимо сочетать с развитием пальцевой техники, особое

3 Ли Юйшэн (р. 1957, Чунцин) — китайский саксофонист, ученый и преподаватель, профессор Сычуаньской консерватории по классу академического саксофона. В начале 1990-х годов учился в Канаде, в 1996 году получил диплом «Артист-исполнитель на саксофоне» Королевской консерватории музыки в Торонто (Канада), стал членом Королевской консерватории (FRCMT).

внимание уделяя работе над штрихами и приемами игры (такими как стаккато и легато, глиссандо и вибрато). В настоящее время методика Ли Маньлуна внедрена во многих музыкальных вузах Китая.

Большое значение в воспитании профессионального музыканта профессор придавал игре в ансамбле, где важны не только чувство ритма и интонация, но и понимание роли каждой партии, ощущение целостности гармонии, звукового и динамического баланса. В практической части сборника «Метод базового ансамблевого обучения и избранные шедевры для саксофона» (Пекин: Современное издательство, июнь 2021 года) подробно разобрал ежедневные упражнения, описал методику и приемы исполнения в семи мажорных тональностях. «“Метод базового ансамблевого обучения и избранные шедевры для саксофона” заполнил пробел в профессиональной учебной литературе по саксофону в нашей стране», — отметила профессор Центральной консерватории, учитель Ли Маньлуна Тао Чуньсяо [6, 7].

«Китаизация» саксофона

«Саксофон, как западный инструмент, обладает уникальным тембром и выразительностью, а китайская национальная музыка имеет долгую историю и неповторимый музыкальный стиль. Когда они встречаются, рождается уникальный и захватывающий музыкальный опыт» [4, с. 34].

Саксофон проник в Китай в XIX столетии и поначалу использовался в военных оркестрах; первый духовой оркестр был создан в Шанхае в 1879 году [11]. Во времена Ли Маньлуна на саксофоне в основном играли популярную музыку и джаз. СМИ называют профессора «практиком возрождения национальной культуры» [8]. Профессор первым начал исполнять на саксофоне китайские произведения и делать переложения китайских мелодий для саксофона. Аранжировки Ли Маньлуна были опубликованы в сборниках «Мелодии Китая: исполнение народных песен на саксофоне» и «Классические китайские мелодии». 12 пьес из второго сборника с большим успехом прозвучали в августе 2022 года в Национальном центре исполнительских искусств на «Вечере классических произведений для саксофона». Переложения Ли Маньлуна получили широкое международное признание и значительно обогатили репертуар саксофонистов. Кроме того, для создания оригинальных произведений в национальном ключе Ли Маньлун активно выезжал в фольклорные экспедиции. Например, его дуэт для саксофонов «Зов реки Эргуня» был написан после поездки во Внутреннюю Монголию.

Многосторонняя деятельность Ли Маньлуна в области создания и распространения китайской музыки в саксофонном звучании вызвала к жизни целый ряд сочинений китайских композиторов, написанных в национальном ключе, та-

ких как «Северная баллада» Цзяна Ваньтуна, «Жизнь как театр» Ао Сяна, «Северо-западная ода» Чжана Чжицзюня, «Цзецзы-ноктюрн» Яна Синьминя и другие. «Сочинения для саксофона в китайском национальном стиле не только пользуются популярностью и любовью у китайских любителей музыки, но и блистают на мировой сцене. Они заняли определенное место в репертуаре китайского саксофона, стали излюбленными пьесами публики и приобрели особое значение в культурной среде Китая» [5, с. 45].

Заключение

Несомненно, глубокие качественные изменения в музыкальной культуре Китая произошли во многом благодаря разносторонней деятельности Ли Маньлуна. Он создал специальность «саксофон» в Центральной консерватории музыки, выстроил в нескольких вузах систематическую систему преподавания академического саксофона, подготовил множество профессиональных кадров, заложил основу китайской саксофонной педагогики. Как методист и ученый-исследователь Ли Маньлун первым выдвинул «метод контроля звука в академическом стиле игры на саксофоне»; составил более 20-ти пособий – от начального до профессионального уровня. Благодаря его аранжировкам, публикациям сборников народных песен и фольклорным экспедициям западный инструмент сумел по-настоящему слиться с китайской культурой.

В перспективе дальнейшего исследования стоит сравнительное изучение саксофонных школ России и Китая, анализ учебно-методических пособий Ли Маньлуна и музыки современных китайских композиторов для саксофона.

Литература

1. Ван Ифэн. Особенности обучения игре на саксофоне в Китае: известные педагоги и их ученики // Вестник музыкальной науки: сб. науч. трудов. - Новосибирск, 2023 - Т. 11. - № 4. - 149-157.
2. Чжоу Ицзюнь. Китайский саксофонист Ли Юйшэн и его творческие американские контакты // Музыкальное образование и наука: сб. науч. трудов. - Нижний Новгород, 2020. - №1 (12). - С. 45-48.
3. Wang Jinglong. The Development History and Prospects of the Saxophone in China: A Review. Cultural Industry, No. 31, 2023, pp. 152-154. (Ван Цзинлун. История развития саксофона в Китае: обзор и перспективы // Индустрия культуры. - 2023. - № 31. - С. 152-154).
4. Zhang Jiaxuan. The Integration of Saxophone Music and Chinese Folk Music. Music Art Research, No. 10 (Part 2), 2023, pp. 33-35. (Чжан Цзясяуань. Слияние саксофонной музыки с китайской национальной музыкой // Музыкальное искусство: исследования. - 2023. - Октябрь (вторая половина месяца). - С. 33-35).
5. Sha Yong. A Study of the Saxophone Based on Chinese Folk Music Style. Northern Music, 2018, p. 45. (Ша Юн. Исследование саксофона на основе китайского национального музыкального стиля // Северная музыка. - 2018. - С. 45).
6. Дело всей жизни известного мастера саксофона, профессора Ли Маньлуна - "Метод базового ансамблевого обучения и избранные шедевры для саксофона" - официально поступил в продажу. - 3 июня 2021 года. - URL: // [https:// www. sohu. com](https://www.sohu.com).

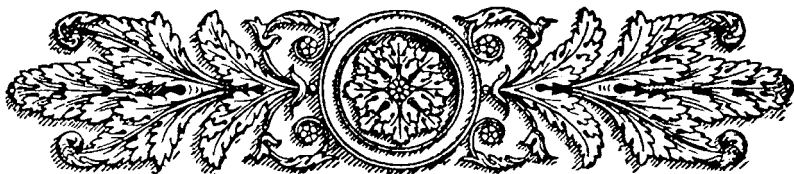
7. Лу Ян. Посмертное издание саксофонного квартета Ли Маньлуна // Музыкальная еженедельная газета. - 12 июля 2021 года. - URL: <https://mp.weixin.qq.com/s?biz=MzA5MzIxMxNTkzOA==&mid=2651333102&idx=3&sn=6864f21f52a5c9531f0e7b328739a0ed&chksm=8ba337e3bcd4bef584a94977362a6b253440fb8ec3128a5e4aa05115d2dd58505e8158cc389&scene=27> (дата обращения 10.06.2026).
8. Памяти музыканта Ли Маньлуна: книга "Введение в саксофон и повышение мастерства" готовится к переизданию // Музыкальная еженедельная газета. - 30 ноября 2022 года. - URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1750892234940328537&wfr=spider&for=pc> (дата обращения 14.06.2026).
9. Саксофонист Ли Маньлун. - URL: <https://baike.baidu.com/item/Limanlong/4991487> (дата обращения 10.05.2026).
10. Саксофонист - профессор Ли Маньлун. - 18 апреля 2012 года. - URL: <http://www.musiceol.com/news/html/2012-4/20124182131167470528.html> (дата обращения 12.06.2026).
11. Цзян Минхуй, Яковлева Е. Н. К вопросу о генезисе саксофонного образования в Китае // Электронный научный журнал "Ученые записки". - Курск, 2021. - № 4 (60). - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-genezise-saksofonnogo-obrazovaniya-v-kitae/viewer> (дата обращения 10.06.2026).
12. Чжан Сункан. Господин Ли Маньлун - первопроходец классического саксофонного исполнительства в Китае: интервью. - 12 сентября 2015 года. - URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/3Chc25zaygDSIUwVRimC9A> (дата обращения 14.06.2026).

REFERENCES

1. Van Iff'e'n, Vestnik muzy'kal'noj nauki, 2023, vol. 11, No. 4, pp. 149-157.
2. Chzhou Iczyun', Muzy'kal'noe obrazovanie i nauka, 2020, No. 1 (12), pp. 45-48.
3. Wang Jinglong. Cultural Industry, No. 31, 2023, pp. 152-154.
4. Zhang Jiaxuan. Music Art Research, No. 10 (Part 2), 2023, pp. 33-35.
5. Sha Yong. Northern Music, 2018, p. 45.
6. <https://www.sohu.com>.
7. Lu Yan, Muzy'kal'naya ezhenedelnaya gazeta, available at: <https://mp.weixin.qq.com/s?biz=MzA5MzIxMxNTkzOA==&mid=2651333102&idx=3&sn=6864f21f52a5c9531f0e7b328739a0ed&chksm=8ba337e3bcd4bef584a94977362a6b253440fb8ec3128a5e4aa05115d2dd58505e8158cc389&scene=27> (June 10, 2026).
8. Muzy'kal'naya ezhenedelnaya gazeta, available at: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1750892234940328537&wfr=spider&for=pc> (June 14, 2026).
9. <https://baike.baidu.com/item/Limanlong/4991487> (May 10, 2026).
10. <http://www.musiceol.com/news/html/2012-4/20124182131167470528.html> (June 12, 2026).
11. Czyan Minxuj, Yakovleva E., E'lektronny'j nauch. zhurnal "Ucheny'e zapiski" [The electronic scientific journal "Scientific notes"], 2021, No. 4 (60), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-genezise-saksofonnogo-obrazovaniya-v-kitae/viewer> (June 10, 2026).
12. Chzhan Sunkan, available at: <https://mp.weixin.qq.com/s/3Chc25zaygDSIUwVRimC9A> (June 14, 2026).

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Хуан Моуе

Влияние традиции немецкой песни (Lied) на мелодический язык инструментальных сочинений М. Бруха

Аннотация. Опираясь на комплексный анализ в статье рассматривается традиция немецкой Lied и её преломление в инструментальном наследии Макса Бруха. Интерес к проблеме поддерживается неизменной востребованностью его музыки у исполнителей. Например, Скрипичный концерт №1 и «Шотландская фантазия» до сих пор входят в обязательный репертуар скрипачей, однако происхождение их уникального мелоса редко становится предметом специального анализа. Основным методом избран комплексный анализ, соединяющий историко-контекстуальный, сравнительно-стилевой и структурно-семантический подходы к нотному тексту. В ходе анализа выявлены признаки немецкой песенной традиции (кантиленность, речевая выразительность, строфичность) и их инструментальная адаптация прослеживается на материале Скрипичного концерта №1, «Шотландской фантазии», «Kol Nidrei», Концерта №2 и камерных сочинений прослежены формы их инструментальной адаптации. Это позволяет утверждать, что Lied выступает для М. Бруха не источником прямых цитат, а универсальной моделью интонирования, задающей «вокальность» инструментального мелоса, господство развёрнутой кантилены, вариантное развитие и архитектуру целого. Сделан вывод, что опора на песенную традицию позволила композитору сохранить романтическую искренность в условиях нараставшего кризиса позднеромантического стиля.

Ключевые слова: Макс Брух, немецкая Lied, инструментальный мелос, кантилена, романтизм, музыкальная форма, «Шотландская фантазия», Скрипичный концерт №1, Kol Nidrei, вокальность.

Введение в проблему



Макс Брух (1838–1920) занимает особое положение в музыкальной культуре второй половины XIX века. Его Скрипичный концерт №1 g-moll, «Шотландская фантазия» и «Kol Nidrei» обосновались в исполнительском репертуаре и вот уже полтора века пользуются неизменной любовью публики. Вместе с тем академическое музыкознание видело в Брухе автора «второго ряда». Его стиль, сложившийся под воздействием Ф. Мендельсона, Р. Шумана и И. Брамса, расценивался как эпигонский, лишённый новаторских устремлений. По мнению М. с. Друскина, «М. Брух оставался верен романтическим идеалам в эпоху их заката» [1, с. 189]. Эта верность идеалам выразилась в особом, подчёркнуто напевном мелодизме, корни которого, на наш взгляд, следует искать не только в академической инструментальной традиции, но и в культуре немецкой песни — Lied, переживавшей в XIX веке расцвет. В последние годы интерес к наследию М. Бруха в русскоязычной науке имеет положительную динамику. Появились работы, рассматривающие его скрипичные концерты в педагогическом и аналитическом ракурсах. Первый концерт исследуется с точки зрения формирования исполнительских качеств скрипача [2]. Е. О. Руменко проводит разбор Второго концерта d-moll op. 44, обращая внимание на структурные особенности цикла [3]. Однако анализ проблемы генезиса мелодического языка М. Бруха, его связи с песенной традицией остаётся недостаточной.

Краткий обзор исследований (литературы)

Контекст исследования задают труды, освещающие немецкую романтическую песню, эволюции музыкального стиля и скрипичное искусство. Значение имеет монография Е. М. Царёвой о Й. Брамсе [4], где анализируется песенная природа брамсовской мелодики, её связь с Lied. Эволюционно-синергетический подход к проблемам стиля Г.И. Грушко [5], предоставляет теоретический инструментарий для осмысления стилевых взаимодействий. Диссертация И.В. Гребневой [6] прослеживает трансформацию скрипичного концерта в XX веке. Вокально-хоровые жанры немецких романтиков рассмотрены в статье О. В. Панкратовой [7], что даёт возможность провести параллели с вокальной культурой Lied. Отражение немецкой классической музыки в русской поэзии XIX века, изученное И. В. Борисовой [8], свидетельствует о проникновении немецкой музыкальной традиции в русскую культуру и косвенно указывает на значимость тех её явлений, к которым принадлежал и М. Брух. Теоретические труды К. Дальхауса [9] дают необходимую методологическую основу для анализа музыкальных форм и жанров. Материалы сборника в честь А. И. Климовицкого

[10] освещают процессы культурного обмена, важные для понимания «шотландской» линии в творчестве М. Бруха, где народная песенность преломляется сквозь призму немецкой профессиональной традиции.

Методы (методики)

Методологическую основу работы составляет комплексный подход, объединяющий три аналитических ракурса. Историко-контекстуальный метод позволяет реконструировать среду, в которой формировался стиль М. Бруха, — эпоху господства Lied как центрального жанра домашнего и концертного музицирования, а также проследить его личные контакты с исполнителями-вокалистами и поэтами. Сравнительно-стилевой метод используется для сопоставления мелодических структур в песнях Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса и инструментальных темах М. Бруха по параметрам интонационного словаря, ритмического оформления и композиционного развёртывания. При анализе акцент сделан на эволюционно-синергетическое понимание стиля [5], согласно которому стилевые элементы не просто сосуществуют, а находятся в состоянии динамического взаимодействия и взаимовлияния. Структурно-семантический анализ нотного текста, методологические основы которого заложены в трудах К. Дальхауса [9], нацелен на выявление конкретных приёмов «вокализации» инструментальной ткани.

Результаты и их обсуждение

Немецкая Lied первой половины XIX века выработала устойчивый комплекс выразительных средств, который можно рассматривать как инвариант песенного стиля. Его черты: приоритет вокальной кантилены с широким дыханием и преобладанием поступенного движения; строфическая структура, где музыкальная мысль развёртывается как череда относительно завершённых построений; тесная связь мелодии с речевой выразительностью, включающая декламационные обороты; фортепианная фактура, моделирующая жанровые формулы. Как подчёркивает Е. М. Царёва, «именно в Lied кристаллизовался тот тип мелодики, который стал эталоном романтической выразительности» [4, с. 142]. Показательным примером является вторая часть Скрипичного концерта №1 g-moll (Adagio). Три начальные темы Adagio — это, по существу, три «песни без слов», последовательно раскрывающие различные грани лирического высказывания. Первая тема (Es-dur) с её поступенной нисходящей линией, прерываемой «говорящими» паузами, и последующим взлётом к вершине-источнику точно воспроизводит интонационный рельеф романтической Lied шубертовско-шумановского типа (см. рисунок 1).

Max Bruch
Violin Concerto No. 1 in G minor, Op. 26
I. Adagio – Thema

Adagio $\text{♩} = 54$

Violin

Orchestra

5

6

9

p espressivo *mf* *p* *mf* *dim.* *p* *pp* *molto espressivo e semplice*

Рис. 1. М. Брух. Скрипичный концерт №1 g-moll, II часть (Adagio)

Мелодическое развёртывание подчинено не логике сонатного развития, а вариантному обновлению строфы. Каждая новая фраза сохраняет ритмический и интонационный каркас, но обогащается новыми орнаментальными подголосками и регистровыми перекрасками. Оркестровое сопровождение также выполняет функцию, аналогичную фортепианной партии в Lied. Оно создаёт жанровую атмосферу хоральной созерцательности, не вступая в конфликтное взаимодействие с солистом. Каденция солиста, традиционно ориентированная на виртуозный блеск, у Бруха сохраняет напевность. Работа над Адажио требует от скрипача «вокального дыхания» и внимания к цезурам, сопоставимым с поэтическими [2].

В «Шотландской фантазии» Es-dur op. 46, где М. Брух открыто обращается к народной песенной стихии, воссоздаётся сам тип народного пения, преломлён-

Introduction
for Violin and Harp
to "Scottish Fantasy"

Grave $\text{♩} = 48$ E♭ major
3/4

Freely, like a recitative – with the storytelling of a ballad

*Suggested timbre palette: Flute, Oboe, Clarinet – Soprano, Alto, Tenor, Bass (soft "ah")
Imitate a bard's recitative and the soul of a Scottish ballad.*

Рис. 2. Брух. «Шотландская фантазия» оп. 46, вступление

ный сквозь призму немецкой Lied-традиции. Вступление к первой части, по своему строению является свободной строкой, где каждая музыкальная фраза воспринимается как новая строка поэтического текста, даже при его отсутствии (см. рисунок 2).

Характерно и использование инструментального речитатива, имитирующего интонации эпического, что отсылает к балладной ветви немецкого романтизма, реализованной в Lied. Культурный обмен, в том числе обращение немецких композиторов к шотландскому фольклору, был осознанным расширением интонационного словаря, в котором народная песенность осмыслялась сквозь категории романтической эстетики [10]. В четвертой части фантазии, основанной на шотландской песне «Scots wha hae», М. Брух демонстрирует, как народный напев можно провести сквозь призму немецкой певческой культуры. Мелодия

приобретает дополнительную ритмическую гибкость и агогические нюансы, свойственные романтической Lied, а инструментовка с преобладанием деревянных духовых имитирует тембровую палитру вокального ансамбля.

Принцип вариантно-строфического развёртывания становится для М. Бруха основой формообразования во многих медленных частях и самостоятельных пьесах. Показателен пример «Kol Nidrei» op. 47 – обработки древнееврейского литургического напева для виолончели с оркестром. Здесь песенная природа первоисточника не только сохранена, но и художественно преображена: Брух выстраивает композицию как диалог виолончели и оркестра, при этом строфическая повторность напева обогащается тональными, тембровыми и фактурными вариациями, аналогично тому, как строфы Lied варьируются в исполнительской практике. Инструментальный мелос сохраняет специфическую декламационность, речевую акцентность, что вытекает из традиции немецких композиторов-романтиков чутко воспроизводить в музыке просодию текста. М. Брух, подобно Р. Шуману или Й. Брамсу, мыслит инструментальную тему как «озвученное слово», даже когда слово физически отсутствует.

Важный материал для анализа предоставляет Серенада для скрипки с оркестром op. 42 – произведение, в самом названии которого заложена связь с вокальным жанром. Медленная часть разворачивается как типичная лирическая Lied, в которой тема, порученная скрипке, строится по модели куплетной песни с припевом-рефреном. При этом «куплеты» варьируются темброво и фактурно, но сохраняют интонационное зерно, а «припев», каждый раз возвращающийся в основной тональности, создаёт ощущение замкнутости, свойственное песенным формам. Аналогичные процессы наблюдаются в романсе для альта с оркестром op. 85 – произведении, по сути представляющем собой Lied без слов, где альтовый тембр имитирует человеческий голос с его теплотой и элегичностью.

В камерно-инструментальном наследии М. Бруха песенная природа проявляется на уровне фактурной организации. В фортепианном квинтете g-moll побочная партия первой части представляет собой образец «вокального» ансамбля, где мелодия, порученная струнным, интонационно неотличима от романса, а рояль создаёт характерный песенный аккомпанемент с опорой на бас и фигурации средних голосов. Аналогичные приёмы М. Брух использует в миниатюрах для виолончели и фортепиано, где структура вытекает из традиции, идущей от Ф. Мендельсона, но получает у М. Бруха психологическую нюансировку, сближающую их с поздними Lied Й. Брамса. Песенная строфа становится моделью инструментального мышления, пронизывая и сонатную форму, и вариационный цикл» [4].

Существенно, что сам М. Брух на протяжении жизни активно работал в жанре Lied, создав более ста песен и романсов. Его вокальное творчество, к сожалению,

нию, редко попадает в поле зрения исследователей, однако именно оно служит связующим звеном между общей песенной традицией и инструментальным мелосом. Интонационный словарь, выработанный в песнях перетекает в инструментальные темы. Песня «Gru an die Heilige Nacht» op. 62 №2 содержит мелодические обороты, практически идентичные теме Adagio из Скрипичного концерта №1, что свидетельствует о едином интонационном поле, в котором работает композитор. Эта внутренняя цитация является естественным проявлением целостности музыкального мышления, основанного на песенных архетипах.

Обратимся ко Второму концерту d-moll op. 44, обстоятельно рассмотренному в статье Е. О. Руменко. Во второй части (Adagio, ma non troppo) «мелодия скрипки, поддержанная мягкими аккордами оркестра, воспринимается как страстный вокальный монолог, излияние чувств, свойственное романтической Lied» [3, с. 220]. Тема строится по законам вокального дыхания: подъём к вершине, задержание на кульминационном звуке и постепенный спад с характерными «женскими» окончаниями фраз. Такое строение отсылает к типовой форме многих шубертовских и шумановских песен. Аналогично, финал Второго концерта (Allegro molto) при всей своей энергии сохраняет периодичность и квадратность структур, свойственную песенно-танцевальным жанрам, что отличает его от сквозного симфонического развития, характерного для концертов Й. Брамса или П. И. Чайковского. По мнению И.В.Гребневой, скрипичный концерт XX века во многом следует бруховскому типу соотношения солиста и оркестра, где «оркестр не столько спорит с солистом, сколько аккомпанирует, создавая песенный фон» [6, с. 87].

В кантатно-ораториальном творчестве немецких композиторов-романтиков происходит инструментализация вокальных партий, но при этом сохраняется приоритет напевной кантилены [7]. У М. Бруха наблюдается обратный, но комплементарный процесс. Его инструментальные мелодии вокализируются, насыщаются речевой выразительностью, но сохраняют инструментальную гибкость и виртуозный размах.

Интересно, что влияние немецкой музыки, и в частности её песенной традиции, ощущалось далеко за пределами Германии. И. В. Борисова показывает, как «немецкая классическая музыка воспринималась русскими поэтами в качестве эталона глубины и искренности чувства» [8, с. 263]. Это восприятие во многом было сформировано именно культурой Lied, с её культом интимного лирического высказывания. М. Брух, оставаясь в русле этой традиции, создавал инструментальные сочинения, которые несли в себе ту же меру эмоциональной достоверности и душевной открытости, что обеспечило им долгую жизнь в исполнительской практике.

Влияние Lied у Бруха не ограничивается медленными темпами и лирическими образами. В финалах концертов и фантазий, там, где требуется энергия движения и моторика, композитор опирается на песенные модели (танцевально-песенные, маршевые, восходящие к народной традиции). Финал Скрипичного концерта №1 построен на теме, интонационно родственной немецким танцевальным песням; её квадратная структура, периодическая повторяемость и яркая жанровая характерность. Аналогично, финал «Шотландской фантазии» с его чередой вариаций на народную тему продолжает линию куплетно-вариационного развития, свойственного Lied, но выводит её на уровень концертного блеска, не теряя при этом песенной природы.

Результаты анализа показывают, что немецкая Lied была для М. Бруха не жанровой цитатой, а универсальным интонационным словарём. Композитор применяет песенные модели осознанно, но настолько свободно и органично, что граница между вокальной и инструментальной мелодией стирается. В этом М. Брух продолжает линию, намеченную Ф. Мендельсоном в «Песнях без слов» и Р. Шуманом в инструментальных циклах, однако привносит собственный оттенок — повышенную эмоциональную открытость, почти физическое ощущение «пения» на инструменте. В эпоху, когда симфонизм двигался в сторону сквозного тематического развития и лейтмотивной системы, М. Брух сознательно отстаивает право песенной строфы на существование в крупной инструментальной форме, доказывая её неисчерпанные выразительные возможности.

Выводы и заключение

Проведённый анализ позволяет утверждать, что традиция немецкой Lied является ключевым фактором, определившим уникальность мелодического стиля Макса Бруха. Влияние это проявилось в трёх основных аспектах: на уровне интонационного словаря; на уровне формообразования; на уровне драматургии. Брух не был архаистом. Он не механически копировал песенные формы, но выстраивал на их основе индивидуальный инструментальный язык, в котором лирическая экспрессия Lied обрела вторую жизнь в условиях виртуозного концертного жанра. Именно глубокая укоренённость в песенной культуре, сообщающая его музыке демократичность и эмоциональную достоверность, обеспечила сочинениям М. Бруха долгую жизнь в исполнительстве. Вопреки модернистским тенденциям рубежа XIX–XX веков, его искусство доказало, что песенное начало остаётся фундаментом музыкального мышления, способным порождать свежие и глубоко оригинальные художественные решения. Дальнейшее исследование темы может быть направлено на детальное сравнение фортепианных партий в Lied Бруха и фактуры его камерных ансамблей, а также на изучение

рецепции его «песенного инструментализма» критикой и композиторами XX века.

Литература

1. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. М.: Музыка, 1983. 266 с.
2. Моуе Хуан. Педагогические условия формирования исполнительских качеств скрипачей при изучении первого концерта М. Бруха // Управление образованием: теория и практика. 2025. Т. 15. № 2-1. С. 312–319. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-usloviya-formirovaniya-ispolnitelskih-kachestv-skripachey-pri-izuchenii-pervogo-kontserta-m-bryuha> (дата обращения: 27.06.2026).
3. Руменко Е. О. М. Брух. Концерт № 2 ре-минор для скрипки с оркестром оп. 44 // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Сборник докладов XIII Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. В 6-ти томах. Белгород, 2025. С. 219–223.
4. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. 385 с.
5. Грушко Г. И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры: эволюционно-синергетический подход: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2011. 197 с.
6. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 426 с.
7. Панкратова О. В. О некоторых аспектах кантатно-ораториального творчества немецких композиторов-романтиков // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. С. 1–6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-aspektah-kantatno-oratorialnogotvorchestva-nemetskih-kompozitorov-romantikov> (дата обращения: 27.06.2026).
8. Борисова И. В. Отражение проблематики немецкой классической музыки в русской поэзии XIX века // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2009. № 2. С. 258–267.
9. Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / пер. на русский язык С. Наумович. СПб: Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. 420 с.
10. Музыкальное искусство в процессах культурного обмена. Сборник статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовичского / Российский институт истории искусств [отв. ред и сост. Г. В. Петрова]. СПб., 2015. 382 с.

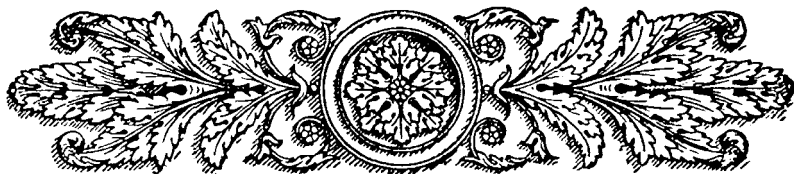
REFERENCES

1. Druskin M. S. History of Foreign Music. The Second Half of the 19th Century. Issue 4. Moscow: Muzyka, 1983. 266 p.
2. Moue Huang. Pedagogical Conditions for Forming Performance Qualities of Violinists While Studying M. Bruch's First Concerto // Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika. 2025. Vol. 15. No. 2-1. Pp. 312–319. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-usloviya-formirovaniya-ispolnitelskih-kachestv-skripachey-pri-izuchenii-pervogo-kontserta-m-bryuha> (date of access: 27.06.2026).
3. Rumenko E. O. M. Bruch. Concerto No. 2 in D Minor for Violin and Orchestra, op. 44 // Kul'turnye trendy sovremennoi Rossii: ot natsional'nykh istokov k kul'turnym innovatsiyam. A Collection of Reports of the XIII All-Russian Scientific and Practical Conference of Students, Master's Students, Postgraduates, and Young Scientists. In 6 vols. Belgorod, 2025. Pp. 219–223.
4. Tsareva E. M. Johannes Brahms. Moscow: Muzyka, 1986. 385 p.
5. Grushko G. I. Musical Style in the History of European Culture: An Evolutionary-Synergetic Approach: Diss. ... Cand. of Art History. Saratov, 2011. 197 p.
6. Grebneva I. V. The Violin Concerto in European Music of the 20th Century: Diss. ... Cand. of Art History. Moscow, 2011. 426 p.
7. Pankratova O. V. On Some Aspects of the Cantata-Oratorio Works of German Romantic Composers // Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk. 2010. Pp. 1–6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-aspektah-kantatno-oratorialnogotvorchestva-nemetskih-kompozitorov-romantikov>

- cyberleninka.ru/article/n/o- nekotoryh-aspektah-kantatno-oratorialnogo-tvorchestva- nemetskih-kompozitorov-romantikov* (date of access: 27.06.2026).
8. Borisova I. V. Reflection of the Problematics of German Classical Music in Russian Poetry of the 19th Century // *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta*. 2009. No. 2. Pp. 258–267.
 9. Dahlhaus C. *Selected Works on the History and Theory of Music* / transl. into Russian by S. Naumovich. Saint Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019. 420 p.
 10. *Musical Art in the Processes of Cultural Exchange. A Collection of Articles and Materials in Honor of Arkady Iosifovich Klimovitsky / Russian Institute of Art History* [ed. and comp. by G. V. Petrova]. Saint Petersburg, 2015. 382 p.

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Чжу Яньци

Трансформация жанровой парадигмы и становление индивидуального стиля Чжу Цзяньэра: на материале Первой симфонии

Аннотация. В статье рассматривается Первая симфония Чжу Цзяньэра как важный этап трансформации жанровой модели и становления индивидуального стиля композитора. Анализируются историко-культурные предпосылки создания произведения, особенности четырёхчастного цикла, принципы мотивно-тематического развития и симфонической драматургии. Особое внимание уделяется взаимодействию европейской сонатно-симфонической традиции, китайского интонационного опыта и современных композиционных техник. На материале фрагментов партитуры выявляются функции тембра и фактуры: диалог струнных и деревянных духовых, постепенное уплотнение оркестровой ткани и переход к сольному высказыванию. Установлено, что жанровое своеобразие симфонии определяется сквозным преобразованием материала, ослаблением нормативных функций формы и активной ролью тембра в организации драматургического процесса. Эти особенности свидетельствуют о формировании индивидуализированного типа китайского симфонизма.

Ключевые слова: Чжу Цзяньэр, Первая симфония, китайский симфонизм, жанровая трансформация, оркестровая драматургия.

Введение



Развитие китайской симфонической музыки XX века сопровождалось переосмыслением европейской жанровой системы и поиском таких принципов композиции, которые позволили бы выразить национальный исторический опыт средствами крупной инструментальной формы. Освоение сонатно-симфонического цикла, мотивно-тематической разработки и многопланового оркестрового

письма не сводилось к переносу готовой западной модели. Для китайских композиторов принципиальное значение приобрела проблема внутреннего преобразования жанра включения национального интонационного, ладового и тембрового опыта в саму логику симфонического развития.

Особое место в этом процессе занимает творчество Чжу Цзяньэра, соединившего профессиональные принципы европейской и русской композиторских школ с художественным осмыслением китайской истории и национальной музыкальной традиции. Первая симфония, соч. 27, созданная в зрелый период его деятельности, стала одним из ключевых произведений, обозначивших переход композитора к индивидуализированному типу симфонизма. Сохраняя узнаваемые признаки четырёхчастного цикла, Чжу Цзяньэр переосмысливает их в соответствии с концепцией произведения, связанной с нравственным и психологическим переживанием исторической трагедии. Традиционные жанровые функции сочетаются здесь со сквозным мотивным развитием, свободной трактовкой двенадцатитоновых структур, полифонизацией оркестровой ткани и повышением формообразующей роли тембра.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью более точного определения места Первой симфонии в эволюции китайского симфонизма и в становлении индивидуального стиля Чжу Цзяньэра. В существующей литературе произведение рассматривается преимущественно в связи с его историческим содержанием, двенадцатитоновой техникой и взаимодействием китайской и европейской музыкальных традиций. Вместе с тем взаимосвязь жанрового преобразования, симфонической драматургии и оркестрового письма требует дополнительного комплексного анализа. Особенно важно установить, каким образом изменения фактурной плотности, диалог инструментальных голосов и переход от группового звучания к сольному участвуют в раскрытии общей концепции цикла.

Цель статьи состоит в выявлении тех композиционных и оркестровых закономерностей Первой симфонии, которые определяют её жанровое своеобразие и свидетельствуют о становлении индивидуального стиля Чжу Цзяньэра. Достижение поставленной цели предполагает рассмотрение историко-культурных предпосылок создания произведения, определение соотношения традиционной модели четырёхчастного цикла с авторской драматургией, анализ способов мотивного преобразования и установление функций тембра и фактуры в развитии формы.

Научная новизна исследования заключается в том, что Первая симфония рассматривается как целостная система, в которой преобразование жанровой парадигмы непосредственно связано с оркестровой драматургией. Анализ трёх фрагментов партитуры позволяет проследить последовательное движение от

диалогического взаимодействия голосов к концентрации звучания и последующему разрежению фактуры с выделением сольного тембра. Такой подход раскрывает тембр не как средство внешней колористики, а как один из факторов тематического развития, формообразования и смысловой организации произведения.

Первая симфония Чжу Цзяньэра в историко-культурном и жанровом контексте китайского симфонизма

Формирование китайского симфонизма в XX веке было связано не только с освоением европейских жанровых моделей, но и с поиском национального типа композиционного мышления. В традиционной музыкальной культуре Китая отсутствовал прямой аналог европейской симфонии, основанной на сонатности, мотивно-тематической разработке, конфликтном развитии и единстве многочастного цикла. Поэтому перед китайскими композиторами стояла двойная задача: овладеть принципами крупной инструментальной формы и одновременно найти способы включения национальной интонационной системы в структуру симфонического произведения. Постепенно китайская симфония перестала быть результатом внешнего соединения европейской формы с фольклорным тематизмом и превратилась в средство художественного осмысления национальной истории и духовных противоречий современности.

Творчество Чжу Цзяньэра представляет один из наиболее показательных примеров этого процесса. До обращения к жанру нумерованной симфонии композитор накопил значительный опыт работы в области песни, театральной и киномузыки, а также музыки для духового и симфонического оркестров. Работа в различных жанрах сформировала его внимание к рельефному тематизму, ясной образной характеристике и общественно значимому содержанию. Существенную роль в профессиональном становлении Чжу Цзяньэра сыграло обучение в Московской консерватории в 1955–1960 годах у С. А. Баласаняна. Освоенные им принципы сонатно-симфонического развития, полифонической работы и функционально дифференцированного оркестрового письма стали важной основой последующего творчества. Вместе с тем европейская и русская традиции не воспринимались композитором как неизменный образец, а последовательно переосмысливались в соответствии с китайским интонационным опытом и собственными художественными задачами [1].

Первая симфония, соч. 27, создавалась в 1985–1986 годах и относится к зрелому периоду творчества Чжу Цзяньэра. Её появление нельзя рассматривать как ученический опыт освоения крупной формы: к этому времени композитор обладал многолетним профессиональным опытом и сформировавшимися эстетическими взглядами. Симфония открыла наиболее интенсивный этап его

работы в данном жанре и обозначила переход от отдельных оркестровых произведений к систематическому осмыслению возможностей современного китайского симфонизма. Согласно перечню сочинений композитора, произведение состоит из четырёх частей и имеет номер сочинения 27.

Концепция симфонии связана с осмыслением исторической трагедии «культурной революции». Однако произведение не представляет собой последовательную музыкальную иллюстрацию конкретных событий. Исторический материал преобразуется в обобщённую драму человеческого сознания, в которой общественная катастрофа раскрывается через состояния недоумения, боли, протеста, скорби и нравственного сопротивления. Уже в одной из первых рецензий на произведение Ян Личин определил его как правдивое художественное воплощение исторической трагедии [2]. Чжу Цзяньэр тем самым обращается не столько к событийной стороне прошлого, сколько к его нравственным и психологическим последствиям.

Смысловое направление цикла выражено в авторских обозначениях четырёх частей: «?», «?!», «. . .» и «!». Эти знаки выполняют функцию предельно кратких семантических формул, отражающих движение от вопроса и потрясения через обострение конфликта и трагическое размышление к активному утверждению. Вместе с тем пунктуационные обозначения не превращают симфонию в произведение с детально разработанной литературной программой. Они лишь определяют общий вектор восприятия, тогда как конкретное содержание раскрывается средствами тематического, фактурного и оркестрового развития. Наличие таких обозначений подтверждается как исполнительскими материалами, так и описаниями произведения.

В общей архитектонике произведения сохраняются отдельные функциональные ориентиры четырёхчастного сонатно-симфонического цикла: конфликтное начало, контрастный подвижный раздел, лирико-трагический центр и итоговый финал. Однако эти функции подчинены индивидуальной драматургической логике и не воспроизводят классическую модель буквально. Единство цикла обеспечивается сквозным преобразованием тематических элементов, возвращением исходных интонаций и изменением их образного значения. Наряду с развёрнутыми мелодическими построениями существенную роль играют краткие мотивные и интервальные образования, которые расчленяются, передаются различным голосам и подвергаются ритмическим, регистровым и тембровым преобразованиям.

Особое значение приобретает взаимодействие национального интонационного опыта и современных методов звуковысотной организации. Национальная специфика произведения не сводится к прямому цитированию фольклора. Она проявляется в связях с китайской песенной традицией, в структурной роли квар-

товых интонаций и в использовании характерных тембров национальных ударных инструментов. Эти элементы сочетаются с двенадцатитоновой техникой, которая трактуется композитором достаточно свободно. В серийных построениях допускаются повторение отдельных звуков, сегментация исходной последовательности, перестановка её элементов и интервальное преобразование. Благодаря этому двенадцатитоновая организация не противопоставляется национальной традиции, а включается в индивидуальную систему музыкального языка Чжу Цзяньэра [3]. Исследование Чжэн Инле специально посвящено применению двенадцатитоновой техники в Первой, Второй и Четвёртой симфониях композитора.

Преобразование жанровой модели проявляется также в повышении самостоятельности оркестровых голосов и в усилении структурной роли тембра. Музыкальный материал развивается не только посредством традиционного тематического сопоставления, но и через взаимодействие отдельных инструментальных линий, изменение регистрового пространства и чередование различной степени фактурной плотности. Важное место занимает тембровая дифференциация материала: переходы от группового звучания к отдельным солирующим голосам участвуют в формировании драматургических контрастов. На данном этапе следует ограничиться общей констатацией этого принципа, поскольку конкретные функции деревянных духовых, струнных и солирующих инструментов требуют специального анализа соответствующих фрагментов партитуры.

Таким образом, Первая симфония занимает особое место как в творческой эволюции Чжу Цзяньэра, так и в истории китайского симфонизма второй половины XX века. Композитор сохраняет основные ориентиры европейского сонатно-симфонического мышления, но преобразует их внутреннее содержание посредством сквозного мотивного развития, свободной трактовки двенадцатитоновых структур, самостоятельного голосоведения и включения тембра в процесс формообразования. Произведение следует рассматривать не как промежуточный или недостаточно зрелый опыт, а как художественно целостное воплощение перехода от нормативной жанровой модели к индивидуализированному типу симфонизма. В нём уже отчётливо проявляются важнейшие черты стиля Чжу Цзяньэра: соединение исторического и личностного начал, обращение к симфонии как форме нравственной рефлексии, структурное переосмысление национального материала и органичное взаимодействие китайской музыкальной традиции с композиционными техниками XX века.

**Жанровая структура и принципы симфонической драматургии
Первой симфонии**

Четырёхчастный цикл Первой симфонии Чжу Цзяньэра сохраняет связь с европейской жанровой традицией, прежде всего на уровне общей архитектоники. За драматически напряжённой первой частью следуют подвижный контрастный раздел, медленная лирико-трагическая часть и итоговый финал. Однако цикл не сводится к последовательности устойчивых жанровых функций. Каждая часть по-новому раскрывает исходный конфликт, благодаря чему произведение воспринимается как единый процесс осмысления исторической катастрофы, а не как чередование относительно самостоятельных состояний.

Целостность симфонического жанра определяется не только строением цикла, но и направленностью внутреннего развития [4]. У Чжу Цзяньэра она возникает из постоянного преобразования тематического материала: уже при первом появлении темы содержат импульс к дальнейшему изменению.

Особенно отчётливо этот принцип проявляется в первой части. Её композиция опирается на сонатную логику, хотя соотношение основных функций далеко от классической симметрии. Экспонирование материала тесно связано с разработкой: мотивы сразу дробятся, переходят из одного голоса в другой, изменяют ритмический и регистровый облик. Репризная функция сохраняется в преобразованном виде. Возвращение исходных интонаций не восстанавливает первоначального состояния, поскольку материал уже несёт результаты предшествующего развития. Возвращение тем самым становится переосмыслением.

Подобный подход характерен и для других симфонических произведений Чжу Цзяньэра. Лу Гуанжуй отмечает свободное взаимодействие нормативных и вариантных форм, сонатного и полифонического принципов, подчинённых конкретной драматургической задаче [5]. Отклонение от классической схемы поэтому означает не разрушение формы, а перераспределение её функций в соответствии с содержанием произведения. В более широком контексте китайского симфонизма Пэн Чжиминь связывает развитие сонатности с ослаблением обязательной симметрии разделов и тонально обусловленного разрешения конфликта [6]. У Чжу Цзяньэра завершенность достигается не возвращением к исходному равновесию, а качественным преобразованием материала.

Вторая часть соотносится со скерцо, но лишена беззаботной игровой природы. Повторяющиеся ритмические формулы, смещённые акценты, фрагментарность изложения и резкие тембровые переключения придают музыке гротескный оттенок. Внешняя подвижность не снимает напряжения первой части, а раскрывает иную сторону того же конфликт утрату естественности и подчинение движения навязанному импульсу.

Медленная часть образует эмоциональный центр симфонии. Здесь возрастает роль протяжённой мелодической линии, продолжительного звука и разреженной фактуры. Однако состояние устойчивого покоя не возникает: музыкальная ткань прерывается паузами, а отдельные голоса появляются в пространстве, словно продолжая мысль после молчания. Историческая трагедия переводится из сферы внешнего столкновения во внутренний план и раскрывается как личная память, скорбь и нравственное переживание.

Финал не предлагает однозначной победной развязки. Его развитие связано с усилением имитационно-полифонического начала, последовательным вступлением голосов и постепенным уплотнением фактуры. Исходные интонации превращаются из знаков сомнения и внутреннего напряжения в импульсы волевого движения. Вместе с тем итог не отменяет трагического опыта предыдущих частей. Согласно авторскому объяснению замысла, заключительное утверждение связано не с забвением прошлого, а с нравственной реакцией на него. Поэтому финал выражает прежде всего готовность к сопротивлению и ответственности, а не внешнее торжество.

Связь между частями поддерживается устойчивыми интонационными образованиями квартовыми ходами, декламационными оборотами и краткими ритмическими импульсами. Их объединяющая функция проявляется не в буквальном повторении, а в способности менять значение в зависимости от контекста. Один и тот же интервальный контур может выступать как вопросительная реплика, гротескная формула или основа полифонического построения.

Наряду с развёрнутыми темами важную роль играют небольшие мотивные ячейки. Они расчленяются, варьируются, переносятся в другой регистр, передаются новым инструментам и меняют положение в метрической структуре. Такая работа обеспечивает внутреннюю связанность крупных разделов: каждый локальный эпизод продолжает преобразование уже известного материала. Цай Цяочжун рассматривает сочетание мотивной концентрации, вариантного развития и полифонического взаимодействия как одну из устойчивых особенностей симфонического письма Чжу Цзяньэра [7].

Тематический контраст создаётся не только мелодикой, но и различными способами изложения. Линейное движение самостоятельных голосов сменяется плотными вертикальными комплексами, сольная реплика групповым звучанием, устойчивый метр акцентной неравномерностью. Передача мотива другому инструменту способна изменить его значение не меньше, чем интервальное или ритмическое варьирование. Тем самым оркестровка становится частью тематического развития.

Существенную роль играет и регистровая организация. Низкие звучания создают ощущение тяжести и внутреннего давления, тогда как вторжения в

верхнем регистре нарушают устойчивость звукового пространства. В кульминационных эпизодах крайние зоны объединяются, а самостоятельные линии образуют многослойную вертикаль. Напряжение возникает из противоречия между горизонтальным движением голосов и их одновременным наложением.

Кульминации подготавливаются постепенным накоплением энергии: усиливается динамика, ускоряется внутреннее движение, расширяется диапазон, возрастает число голосов и подключаются новые оркестровые группы. Поэтому вершина воспринимается как результат концентрации мотивных, ритмических, регистровых и тембровых факторов. Столь же значимо последующее разрежение. При сокращении числа голосов действие не прекращается: отдельная интонация или тембр оказываются в центре внимания, а пауза, слабая динамика и продолжительный звук переводят коллективное переживание в индивидуальный план.

Внутренняя динамика симфонии во многом определяется чередованием звукового накопления и разрежения. Первое связано с полифоническим наложением, расширением диапазона и ростом оркестровой массы; второе — с выделением отдельной линии, паузой и замедлением движения. Их взаимодействие организует форму наряду с тематическими и жанровыми контрастами.

Таким образом, Первая симфония сохраняет узнаваемые очертания европейского четырёхчастного цикла, но переосмысливает сонатные функции, контраст частей и итоговую роль финала в соответствии с исторической концепцией произведения. Единство формы обеспечивается мотивным преобразованием, вариантным и имитационно-полифоническим развитием, а также изменением регистровой и фактурной плотности. Эти закономерности получают конкретное воплощение в оркестровой ткани в диалоге струнных и деревянных духовых, постепенной концентрации звучания и переходе от группового движения к сольной реплике.

Темброво-фактурная организация и становление индивидуального оркестрового стиля

В Первой симфонии Чжу Цзяньэра оркестровка включена в сам процесс тематического и драматургического развития. Значение имеют не только сочетания инструментальных красок, но и способы распределения материала между голосами, последовательность их вступления, регистровое положение и степень насыщенности фактуры. Тембровая организация тем самым определяет внутренний рельеф формы: мотив может сохранять интервальный контур, но при переходе к другому инструменту приобретает новое выразительное качество. Такой подход соответствует пониманию оркестровой фактуры как системы



Нотный пример 1. Диалог струнных и деревянных духовых в камернизированной фактуре Первой симфонии

функциональных отношений между отдельными партиями и группами инструментов [8].

Первый фрагмент показывает взаимодействие струнных и деревянных духовых. В начале примера краткие интонационные образования проходят в партиях альтов, виолончелей и контрабасов. Нижние струнные не образуют однородного аккомпанирующего слоя: их линии обладают относительной самостоятельностью, а сходные фигуры появляются с небольшим временным смещением. Поочерёдное включение голосов создаёт впечатление реплик, продолжающих и переосмысливающих друг друга.

В дальнейшем в движение включаются солирующие кларнет, фагот и флейта. Указания *I solo*, слабая динамика и локальные изменения громкости выделяют каждую реплику, не нарушая общей непрерывности фразы. Здесь точнее говорить не о прямой передаче материала от струнных к духовым, а о его тембровом продолжении: близкие по строению интонации возникают в разных инструментальных средах и вследствие этого воспринимаются по-разному.

Под камернизацией фактуры в данном случае следует понимать не сокращение состава оркестра, а индивидуализацию партий и ослабление традиционного разделения на ведущий и сопровождающие голоса. Струнные и деревянные духовые образуют несколько относительно равноправных линий, смысл которых раскрывается в их взаимном чередовании. Подобная трактовка оркестра ха-



Нотный пример 2. Нарастание темброво-фактурной плотности в группе деревянных духовых

рактерна для Чжу Цзяньэра: самостоятельность голосов сочетается у него с их включённостью в единый процесс мотивного развития [9].

Тембр здесь выступает одним из средств варьирования. При смене инструментальной партии мотив не просто получает новую окраску: меняются характер атаки, регистровое положение и степень его отделённости от окружающей ткани. По этой причине оркестровая передача материала сопоставима по своему значению с ритмическим или интервальным преобразованием.

Во втором фрагменте избран иной способ организации оркестрового пространства. После обозначения *Più mosso* основное движение сосредоточивается в партиях верхних и средних деревянных духовых. Флейты, гобои, малая и обычные кларнеты последовательно проводят быстрые хроматизированные фигуры, которые близки по ритмическому облику, но вступают с временным смещением.

В одних партиях движение направлено вверх, в других имеет нисходящий либо дугообразный контур. Неодновременность вступлений препятствует слиянию голосов в унисонную линию. По мере включения новых партий отдельные пассажи начинают восприниматься как элементы общего звукового поля. Возникает фактурная многослойность с признаками тембровой полифонии, хотя речь не идёт о строгой имитационной форме.

Функции низких деревянных отличаются от функций верхних голосов. Фаготы и контрафагот не всегда участвуют в непрерывном проведении быстрых фигур; их реплики выделяют отдельные опорные моменты и очерчивают нижнюю границу формирующегося комплекса. Благодаря этому плотность возникает не

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert overture. The score is written for a large orchestra. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) has prominent melodic lines. The string section (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) provides a rhythmic and harmonic foundation. The bassoon part features a solo marked 'rit.' and 'ad libitum'. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Нотный пример 3. Разрежение оркестровой ткани и соло фагота как средство драматургического перелома

путём механического удвоения, а в результате соединения разных типов движения и разных регистровых уровней.

Эпизод нельзя сводить к оркестровому пассажи декоративного характера. Нарастание определяется несколькими взаимосвязанными факторами: учащением вступлений, расширением диапазона, увеличением числа одновременно действующих линий и усилением динамики. Кульминационная направленность создаётся прежде всего изменением фактурной плотности. Тембровые различия между флейтами, гобоями и кларнетами при этом сохраняются, поэтому общая звуковая масса остаётся внутренне расчленённой.

По представленному отрывку, однако, невозможно с достаточной уверенностью говорить о полном проведении двенадцатитоновой серии. Для такого вывода потребовались бы анализ всех звуковысот и сопоставление фрагмента с более широким контекстом. В данном случае корректнее использовать понятия

хроматически насыщенной интервальной организации и серийно ориентированного преобразования материала. Национализированная трактовка современных композиционных приёмов в творчестве Чжу Цзяньэра рассматривалась Цай Цяочжунем, однако конкретная идентификация серии должна основываться непосредственно на партитуре [10].

Третий фрагмент противопоставлен предыдущему по степени насыщенности. Хотя партитура рассчитана на расширенный состав, большинство оркестровых партий здесь выключено из звучания. Краткие реплики деревянных духовых и валторн сменяются продолжительными паузами; пространство между отдельными событиями становится частью музыкального процесса.

В завершении эпизода выделяется партия первого фагота. Обозначения *I solo*, *p*, *rit.*, *ad libitum* и *espressivo* подчёркивают её особое положение. Указание *ad libitum* ослабляет регулярность метрического движения и предоставляет исполнителю большую свободу фразировки. В результате изменяется не только тембровый состав, но и восприятие музыкального времени: его поступательное течение уступает место задержке и сосредоточенному вслушиванию.

Выразительность эпизода определяется сочетанием средне-низкого регистра, слабой динамики и фактурной изолированности сольной линии. Приписывать фаготу неизменно «печальную» семантику было бы упрощением. В данном случае его значение обусловлено контекстом: один голос оказывается окружён продолжительными паузами и отделён от остальных оркестровых групп. Благодаря этому сольная реплика воспринимается как индивидуализированное высказывание.

Паузы выполняют здесь конструктивную функцию. Они не только разделяют отдельные интонации, но и меняют масштаб музыкального пространства. После участков с большей плотностью каждый звук приобретает повышенную значимость, а внимание переносится с коллективного движения на отдельную линию. Драматургический контраст возникает, таким образом, не между различными темами, а между способами их оркестрового существования. Исследования Первой симфонии также связывают её выразительную логику с изменением плотности изложения и соотношением группового и сольного начал [11].

Три фрагмента показывают разные стадии одного процесса. В первом материал развивается через диалог относительно самостоятельных линий; во втором их наслоение приводит к концентрации звучания; в третьем фактура разрежается и на первый план выходит одиночный тембр. Однако это не механическая последовательность «от малого к большому и обратно». Во всех случаях сохраняется самостоятельность отдельных голосов: она служит основой диалога, не исчезает полностью в плотной древесно-духовой ткани и становится особенно заметной в сольном высказывании фагота.

Оркестровое мышление Чжу Цзяньэра обнаруживается в точном соотношении линии и массы. Композитор не противопоставляет камерное и туттийное звучание как два изолированных состояния. Они связаны переходными формами: отдельные реплики постепенно объединяются, а плотный комплекс, в свою очередь, может распадаться на единичные интонации. Благодаря этому смена фактуры становится частью симфонического развития.

Рассмотренные примеры позволяют говорить о формообразующей роли тембра. Передача материала между инструментами участвует в его преобразовании; наложение партий формирует динамическое нарастание; выделение сольного голоса меняет смысловую перспективу эпизода. Индивидуальный оркестровый стиль Чжу Цзяньэра проявляется поэтому не в стремлении к необычным эффектам как таковым, а в последовательной связи тембра с тематическим развитием и драматургией формы.

Заключение

Проведённый анализ показывает, что Первая симфония занимает принципиально важное место в творческой эволюции Чжу Цзяньэра. Сохраняя функциональные ориентиры четырёхчастного сонатно-симфонического цикла, композитор подчиняет их индивидуальной драматургической логике, связанной с осмыслением исторической трагедии и её нравственных последствий. Сонатность сохраняет значение принципа столкновения и преобразования образных сфер, однако не ведёт к буквальному восстановлению исходного равновесия. Единство цикла обеспечивается сквозным развитием мотивных, интервальных и ритмических образований, которые меняют регистр, фактурную функцию и тембровое воплощение. Взаимодействие квартовых структур, интонаций китайской песенной традиции и свободно трактуемых двенадцатитоновых образований свидетельствует о глубинном синтезе национальных и современных композиционных принципов. Благодаря этому Первая симфония предстаёт не как опыт внешнего соединения разных стилевых систем, а как художественно целостное произведение, в котором историческое событие преобразуется в универсальную драму памяти, ответственности и нравственного сопротивления.

Анализ трёх фрагментов партитуры позволил уточнить роль оркестровки в становлении индивидуального стиля композитора. Диалог струнных и деревянных духовых, последовательное уплотнение древесно-духовой ткани и последующее разрежение звучания с выделением сольного фагота образуют единую логику оркестрового развития от диалогической расчленённости через концентрацию к индивидуализированному высказыванию. Тембр здесь не сопровождает форму извне, а участвует в изменении значения мотива, регулирует интенсивность движения и определяет переход между драматургическими состоя-

ниями. Именно в этом единстве жанровой структуры, мотивного развития, фактуры и тембра проявляется переход Чжу Цзяньэра от освоенной европейской модели к собственному типу китайского симфонизма. Значение Первой симфонии состоит поэтому не только в обновлении композиционной техники, но и в формировании индивидуальной системы мышления, в которой национальная традиция, современные средства письма и историко-философское содержание объединены в целостную художественную концепцию.

Литература

1. Ван Сяоцин, Полозова И. В. Первая симфония Чжу Цзяньэра: встреча Востока и Запада // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2025. — № 2 (50). — С. 39–50.
2. Ян Лицин. Правдивое воплощение исторической трагедии: о новой Первой симфонии Чжу Цзяньэра // Народная музыка. — 1986. — № 8. — С. 13–16.
3. Чжэн Инле. Применение двенадцатитоновой техники в Первой, Второй и Четвёртой симфониях Чжу Цзяньэра // Музыковедение в Китае. — 1992. — № 2. — С. 29–40.
4. Арановский М. Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки. — Л.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1979. — 287 с.
5. Лу Гуанжуй. Эпоха и человеческая природа: исследование симфоний Чжу Цзяньэра. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. — 186 с.
6. Пэн Чжиминь. Своеобразная революция: об ослаблении жёстких принципов сонатной формы в китайской симфонической музыке // Хуанчжун: журнал Уханьской консерватории. — 2023. — № 1. — С. 58–74.
7. Цай Цяочжун. Поиски первопроходца: исследование симфонического творчества Чжу Цзяньэра. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2006. — 381 с.
8. Шабунова И. М. О традиционных и новых подходах в изучении оркестровки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2013. — № 1 (12). — С. 31–35.
9. Тао Тянь. Синтез и преодоление: исследование оркестровой техники в симфониях Чжу Цзяньэра: магистерская диссертация. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2005. — 91 с.
10. Цай Цяочжун. Национальное мышление в композиционной технике симфонического творчества Чжу Цзяньэра // Народная музыка. — 2010. — № 10. — С. 9–12.
11. У Вэйтун. Композиционная техника и художественная выразительность Первой симфонии Чжу Цзяньэра : магистерская диссертация. — Сычуань : Сычуаньский педагогический университет, 2018. — 61 с.

REFERENCES

1. Van Syaotsin, Polozova I. V. Pervaya simfoniya Chzhu Tszyan'ehra: vstrecha Vostoka i Zapada // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2025. — № 2 (50). — S. 39–50.
2. Yan Litsin. Pravdivoe voploshchenie istoricheskoi tragedii: o novoi Pervoi simfonii Chzhu Tszyan'ehra // Narodnaya muzyka. — 1986. — № 8. — S. 13–16.
3. Chzhehn Inle. Primenenie dvenadtsatitonovoi tekhniki v Pervoi, Vtoroi i Chetvertoi simfoniakh Chzhu Tszyan'ehra // Muzykovedenie v Kitae. — 1992. — № 2. — S. 29–40.
4. Aranovskii M. G. Simfonicheskie iskaniya: problema zhanra simfonii v sovetskoi muzyke 1960–1975 gg.: issledovatel'skie ocherki. — L.: Sovetskii kompozitor, Leningradskoe otделение, 1979. — 287 s.
5. Lu Guanzhui. Ehpokha i chelovecheskaya priroda: issledovanie simfonii Chzhu Tszyan'ehra. — Shangkhai: Izdatel'stvo Shangkhaitskoi konservatorii, 2005. — 186 s.
6. Pehn Chzhimin'. Svoeobraznaya revolyutsiya: ob oslablenii zhestkikh printsipov sonatnoi formy v kitaiskoi simfonicheskoi muzyke // Khuanchzhun: zhurnal Ukhanskoi konservatorii. — 2023. — № 1. — S. 58–74.

7. Tsai Tsyaochzhun. *Poiski pervoprokhodtsa: issledovanie simfonicheskogo tvorchestva Chzhu Tszyan'ehra*. — Shanghai: Izdatel'stvo Shangkhaiskoi konservatorii, 2006. — 381 s.
8. Shabunova I. M. *O traditsionnykh i novykh podkhodakh v izuchenii orkestrivki // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. — 2013. — № 1 (12). — S. 31–35.
9. Tao Tyan'. *Sintez i preodolenie: issledovanie orkestrovoi tekhniki v simfoniakh Chzhu Tszyan'ehra: masterskaya dissertatsiya*. — Shanghai: Shangkhaiskaya konservatoriya, 2005. — 91s.
10. Tsai Tsyaochzhun. *Natsional'noe myshlenie v kompozitsionnoi tekhnike simfonicheskogo tvorchestva Chzhu Tszyan'ehra // Narodnaya muzyka*. — 2010. — № 10. — S. 9–12.
11. U Vehitun. *Kompozitsionnaya tekhnika i khudozhestvennaya vyrazitel'nost' Pervoi simfonii Chzhu Tszyan'ehra : masterskaya dissertatsiya*. — Sychuan' : Sychuan'skii pedagogicheskii universitet, 2018. — 61s.

Дата поступления рукописи в редакцию: 28.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Хэ Тяньши

Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» Э. Грига в русле «паломнических» образов скандинавского романтизма

Аннотация. Партитура Эдварда Грига к драме Генрика Ибсена «Пер Гюнт» является не просто иллюстративным сопровождением сценического действия, но самостоятельным художественным высказыванием, глубоко укорененным в эстетике скандинавского национального романтизма. Ключевым концептом этого направления выступает мотив странничества — многослойная категория, объединяющая географическое перемещение, духовный поиск, искушение иллюзиями и возвращение к истокам. Музыка Грига реализует эту парадигму через системное обращение к фольклорным архетипам, специфической звуковой избирательности и символической драматургии.

Ключевые слова: Г. Ибсен, «Пер Гюнт», Э. Григ, скандинавский романтизм, странничество, драма, музыка, фольклор.



ер Гюнт» Генрика Ибсена — центральное произведение норвежского литературного канона, задуманное как критическое осмысление национальной идентичности и сохранившее этот статус на протяжении XX — начала XXI века.

Хенрик Ибсен и развитие национальной мысли в Норвегии

Хенрик Ибсен (1828–1906), сформировавшийся под влиянием «национального прорыва» в норвежской политике и культуре, по праву считается ключевой фигурой норвежской театральной истории. Как отмечает С. А. Головенченко, «драматургия Ибсена стала зеркалом, в котором норвежская нация впервые увидела свои истинные, а не идеализированные черты» [1, с. 14]. Несмотря на важность и популярность таких предшественников, как классицист Людвиг

Хольберг, романтики Хенрик Вергеланд и Андреас Мунк, а также современника Ибсена Бьёрнстjerne Бьёрнсон, именно Ибсен стал ведущим драматургом, чей творческий путь наиболее тесно связан с процессом формирования норвежской культурной идентичности. Согласно историко-литературным исследованиям, Ибсен «превратил локальный норвежский контекст во всемирно значимый художественный дискурс» [2, с. 112].

Норвегия пребывала под властью Дании с конца XIV века до 1814 года, а затем состояла в унии со Швецией до 1905 года. Даже в отсутствие политического суверенитета норвежская интеллектуальная элита — художники, историки, филологи и писатели — активно формировала вопрос национальной самобытности. Язык и народная культура стали важнейшими полями академических изысканий. Особое внимание уделялось систематическому сбору фольклора. Как подчеркивает А. Д. Тимачева, «именно народная сказка и песня послужили фундаментом, на котором выстраивалось здание норвежского национального романтизма» [3, с. 42].

Стремление Ибсена к психологической достоверности персонажей побудило его воспроизвести языковые особенности норвежского крестьянства. Ритмика его стиха в драматических поэмах «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867) сознательно имитировала метрику народных баллад, изученных им в ходе фольклорной экспедиции 1862 года. Действие пьес разворачивается в узнаваемых ландшафтах, что позволило Ибсену репрезентировать национальный природный мир. Для «Пера Гюнта» автор избрал местом действия Доврефьелль — горный массив, имеющий сакральное значение для норвежцев. Изображая народ и его традиции в столь символически насыщенном пространстве, Ибсен создал произведение, воспринимаемое современниками как национальный эпос. Однако авторская позиция сложнее: в «Пере Гюнте» драматург выступил как критический аналитик своей нации. В тексте отражены острые дискуссии эпохи: от языкового вопроса до «некритического идеализирования средневекового прошлого, которое Ибсен подверг жесткой деконструкции» [3, с. 48]. Внешне следуя романтическому воспеванию природы, Ибсен наполнил его глубокой иронией и социальной критикой. Сам драматург, осознавая глубокую укоренённость своего замысла в национальной почве, писал 19 мая 1880 г. немецкому переводчику Людвигу Пассарге: «Из всех моих произведений я считаю, что “Пер Гюнт” всего менее может быть понят за пределами Скандинавских стран» [4]. Эти слова подтверждают, что произведение, при всей его критической направленности, остаётся глубоко национальным по своему материалу и образному строю.

Эдвард Григ (1843–1907) в своём творчестве сочетал национальные устремления с европейским универсализмом. Композитор полагал, что его музыка не только отражает самобытную красоту норвежского пейзажа, но и является

органичной частью общеевропейского культурного контекста. Григ, будучи мастером музыкального пейзажа, настолько глубоко интегрировал элементы фольклора в свою технику, что в его произведениях слышны прямые звукописные отголоски северной природы.

Генрик Ибсен завершил работу над пятиактной аллегорической драмой в 1867 году во время пребывания в Италии. Сюжет, основанный на норвежской народной сказке, повествует о духовном падении и последующем искуплении крестьянина-антигероя Пера Гюнта. Пьеса создавалась как острая социальная сатира, направленная против ограниченности национал-романтического движения в Норвегии 1860-х годов. Изначально текст был написан в стихах и не предназначался для сценического воплощения.

В 1874 году Ибсен обратился к Эдварду Григу с предложением о создании музыкального сопровождения к постановке. Композитор, осознавая сложность переложения на язык музыки произведения, «пропитанного норвежским духом», потратил на работу значительно больше времени, чем предполагал. Партитура ор. 23 была завершена осенью 1875 года, а триумфальная премьера спектакля состоялась 24 февраля 1876 года в театре «Христиания» (ныне Осло).

Позднее, в 1888 и 1891 годах, Григ составил из полной театральной партитуры (23 номера) две концертные сюиты — ор. 46 и ор. 55. Важно подчеркнуть, что при составлении сюит композитор намеренно изменил хронологическую последовательность номеров, заложенную в драме, подчинив новый порядок законам симфонического цикла: от утренней идиллии через траур и гротеск к возвращению и умиротворению. Таким образом, сюиты представляют собой самостоятельные концертные произведения, а не механическое извлечение сцен из спектакля. С тех пор музыкальные номера «Утро» и «В пещере горного короля» обрели статус мировых шедевров.

Ключевым фактором художественной ценности партитуры является насыщение музыкальной ткани прямыми и опосредованными референциями к норвежскому фольклору. Характерные для авторского стиля Грига гармонические обороты (например, использование лидийского лада), специфические ритмоформулы национальных танцев (халлинг, спрингар), а также имитация звучания хардингфеле (традиционной норвежской скрипки с дополнительными резонирующими струнами под грифом) формируют устойчивый акустический образ «родной земли». В концепции странничества этот образ выступает одновременно и исходным пунктом, и финальной точкой духовного пути героя.

Структура двух сюит подчинена логике метафорического странничества. Первая сюита (ор. 46) охватывает этапы отчуждения героя от корней и его блуждания в «мирах обмана»: от идиллической созерцательности («Утро») к трагиче-



Пример 1. Э. Григ. «Утро» из первой сюиты «Пер Гюнт» (ор. 46, № 1). Пентатоническая попевка с лидийским оттенком.

скому проживанию утраты («Смерть Озе») и далее к экзотическому гротеску («Танец Анитры») и столкновению со стихийно-демоническим началом («В пещере горного короля»). Вторая сюита (ор. 55), включающая «Жалобу Ингрид», «Арабский танец», «Возвращение Пера Гюнта» и «Песню Сольвейг», выстраивает драматургическую арку к финальному катарсису и возвращению к истокам.

При этом необходимо учитывать, что последовательность номеров в сюитах не совпадает с хронологией драмы Ибсена. Григ перестраивает материал в соответствии с законами концертного цикла, создавая самостоятельную музыкальную драматургию, отличную от театральной. Так, «Утро» в контексте драмы является вступлением к четвертому акту, действие которого происходит на побережье Северной Африки (Марокко). Однако Григ придает музыке пасторальный, подчеркнуто «северный» колорит. Это решение имеет двойную природу: с одной стороны, оно отражает ностальгические воспоминания Пера о родине (внутренний психологический план), с другой — является проявлением григовского пантеистического восприятия природы, где родные интонации становятся универсальным музыкальным языком. Как отмечал Б. В. Асафьев, восприятие природы Григом носит пантеистический характер: для композитора природа является не просто фоном, а живым отражением душевного состояния человека [7, с. 27].

Пьеса «Утро» строится на вариантном развитии пентатонной попевок с ярко выраженным лидийским оттенком (повышенная IV ступень), что создаёт одно-временно «северный» и «экзотический» колорит. Поочередное проведение темы у флейты и гобоя имитирует переключку пастушьих наигрышей, создавая ощущение пространственной глубины и чистоты воздуха.

Финальная часть Первой сюиты — «В пещере горного короля» — является одним из наиболее узнаваемых образцов симфонического гротеска. В этой части запечатлен фантастический танец троллей, преследующих Пера Гюнта в недрах Доврефьелльского массива. Композитор выстраивает драматургию пьесы на основе принципа *basso ostinato*: краткая, графичная тема в тональности си минор, первоначально звучащая в низком регистре у фаготов и виолончелей *pizzicato*, подвергается многократному варьированию. Динамическое нарастание (*crescendo*) и постепенное ускорение темпа (*accelerando*) создают эффект стихийного, неуправляемого движения. Оркестровая фактура постепенно уплотняется, вовлекая все группы инструментов, что символизирует агрессивную мощь горного мира. Завершается пьеса резким, акцентированным ударом тарелок и оркестровым *tutti*, что подводит итог этому «демоническому» этапу странствий героя. Важно отметить, что при всех динамических и тембровых трансформациях тональный центр си минор сохраняется на протяжении всей пьесы, что создаёт ощущение неумолимой, гипнотической повторяемости.

Активное использование басовых партий в сочетании с пронзительными регистрами деревянных духовых придает звучанию особую экспрессию. Использование ударных инструментов подчеркивает ритмическую жесткость «погоны». Вся композиция базируется на лаконичной мелодической ячейке, прелесть которой заключается в мастерстве тембрового и динамического варьирования. Этот номер служит эффектным завершением Первой сюиты, воплощая темную, иррациональную грань скандинавского фольклора.

Лейтмотивом родины, проходящим сквозь всю театральную партитуру, становится тема Сольвейг. В полной версии ор. 23 она появляется в третьем акте (№ 11 и № 12), затем возвращается в четвёртом (№ 18) и пятом (№ 20, № 23) актах, формируя смысловое кольцо всей музыки. В концертных сюитах этот мотив сосредоточен во Второй сюите, в финальном номере «Песня Сольвейг». Эта музыка, отличающаяся исключительной мелодической чистотой, является вершиной лирики Грига. В её основе лежат интонации подлинно норвежского народного напева. В структуру песни искусно вплетены (в мажорном разделе) ритмоинтонации спрингара, которые звучат приглушенно, создавая эффект элегического воспоминания.

Б. В. Асафьев в своей монографии, посвященной творчеству Грига, неоднократно подчеркивал значение темы Сольвейг как важнейшего смыслового цен-



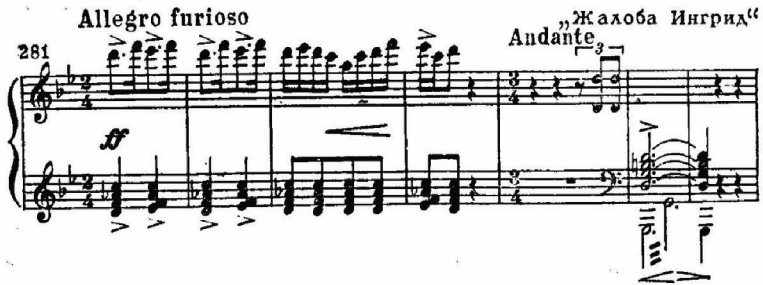
Пример 2. Э. Григ. «Песня Сольвейг» из второй сюиты «Пер Гюнт» (ор. 55, № 4). Диатоническая мелодия с народно-песенной основой.»

тра партитуры. Исследователь отмечал, что вокальная линия Сольвейг выделяется среди других номеров особой интонационной чистотой и «задушевностью», становясь своего рода нравственной опорой в драматургии всего произведения [7, с. 82–85]. В интерпретации Асафьева эта тема предстает не как абстрактный символ спасения, а как живое воплощение верности и терпения — качеств, противостоящих беспокойному духу странствий Пера.

Столь же глубокой связью с фольклорными истоками характеризуется лаконичная и суровая «Смерть Озе» (№ 2 Второй сюиты), выдержанная в траурном характере. Народно-жанровый колорит подчеркнут и в «Танце Анитры» (№ 3 Первой сюиты), где используется характерная для норвежской музыки лидийская кварта (повышенная IV ступень), при этом сама танцевальная стихия восходит к восточным образцам, создавая экзотический контраст.

В сцене «Возвращение Пера Гюнта на родину» (№ 7 Второй сюиты) Григ выстраивает выразительный контраст: идиллическому покою утра противопоставляется мятежная картина вечернего моря. Некоторые исследователи проводят стилистические параллели между этим номером и оперной эстетикой Р. Вагнера, в частности с увертюрой к «Летучему голландцу»: обоих композиторов объединяет интерес к воплощению морской стихии как символа судьбы и тоски [6, с. 415]. Однако принципиальное различие заключается в том, что у Вагнера музыкальная ткань строится на непрерывном полутоновом движении (волнообразная фактура), тогда как у Грига бурные эпизоды чередуются с ясными лирическими темами, что отражает его приверженность романтической диатонике и национальному колориту.

Особое внимание следует уделить композиционному строению Второй сюиты (ор. 55). В ней сцена «Возвращение Пера Гюнта на родину» непосредственно примыкает к «Песни Сольвейг». Важным техническим приёмом здесь служит указание *attacca* (исполнение следующей части без паузы). Этот непрерывный переход оттеняет светлую тему родины. Контраст между бушующим морем и



Пример 4. Э. Григ. «Жалоба Ингрид» из второй сюиты «Пер Гюнт» (op. 55, № 1). Контраст между Allegro furioso и Andante.

умиротворенной песней Сольвейг подчеркивает главную идейную линию произведения — возвращение странника к истокам.

Драматическим центром Второй сюиты выступает «Жалоба Ингрид» (№ 5), в которой интонации отчаяния обрамляют основную тему.

Контрастом к национальному колориту служат восточные сцены — «Танец Анитры» (№ 3 Первой сюиты) и «Арабский танец» (№ 6 Второй сюиты), вносящие в цикл элементы экзотики и грации. Театральная музыка Грига предстает преломленной сквозь призму народного сознания. В этих восьми концертных номерах двух сюит композитор затрагивает ключевые грани норвежской народной культуры, выражая их с классической простотой.

Музыка Эдварда Грига к драме Ибсена, при всей её жанровой многоплановости, глубоко укоренена в эстетике скандинавского романтизма, где мотив странничества — понимаемый как многомерный путь, включающий и физическое перемещение, и нравственный поиск, и искушение иллюзиями, и возвращение к истокам — является центральным. Григ наследует сложную иронию Ибсена, но переакцентирует её в сторону лирического сочувствия: его музыка не отрицает критического замысла драматурга, но смягчает его, предлагая слушателю не столько сатиру, сколько ностальгическое переживание утраченной гармонии.

Таким образом, Григ выстраивает собственную траекторию странничества: от этнографического освоения фольклора через экзотические соблазны и фантастические испытания к созданию обобщённого, лирически возвышенного образа родины. Конструируя музыкальную мифологию, он оказал определяющее влияние не только на норвежскую музыку, но также на формирование национальной идентичности в искусстве XIX века.

Литература

1. Головенченко С. А. Г. Ибсен: Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940). М.: РОССПЭН, 2002. № 2. С. 14–16.
2. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX в. / Под ред. М. Е. Елизаровой и Н. П. Михальской. М.: Высшая школа, 1970. 622 с.
3. Тимачева А. Д. Мифологизация средневекового прошлого в пьесах Генрика Ибсена // Казанский вестник молодых учёных. 2021. Т. 5. № 2. С. 40–51.
4. Тулякова Н. А. «Пер Гюнт» Генрика Ибсена и «Северная симфония» Андрея Белого // От текста к контексту. 2013. № 1. С. 132–138.
5. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 2. М.: Гос. муз. изд., 1953. 593 с.
6. Левашева О. Е. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1975. 624 с.
7. Асафьев Б. В. Эдвард Григ. Л.: Музыка, 1984. 248 с.
8. Кандинский А. И. Симфонические сюиты Грига «Пер Гюнт». М.: Музгиз, 1958. 48 с.

REFERENCES

1. Golovenchenko S. A. G. Ibsen: Literaturnaya ehntsiklopediya russkogo zarubezh'ya (1918-1940). M.: ROSSPEHN, 2002. № 2. S. 14–16.
2. Istoriya zarubezhnoi literatury kontsa XIX – nachala XX v. / Pod red. M. E. Elizarovoi i N. P. Mikhali'skoi. M.: Vysshaya shkola, 1970. 622 s.
3. Timacheva A. D. Mifologizatsiya srednevekovogo proshlogo v p' esakh Genrika Ibsena // Kazanskii vestnik molodykh uchenykh. 2021. T. 5. № 2. S. 40–51.
4. Tulyakova N. A. «Per Gyunt» Genrika Ibsena i «Severnaya simfoniya» Andrey Belogo // Ot teksta k kontekstu. 2013. № 1. S. 132–138.
5. Gruber R. I. Istoriya muzykal'noi kul'tury. T. 2. M.: Gos. muz. izd., 1953. 593 s.
6. Levasheva O. E. Ehdvard Grig: Ocherk zhizni i tvorchestva. M.: Muzyka, 1975. 624 s.
7. Asaf'ev B. V. Ehdvard Grig. L.: Muzyka, 1984. 248 s.
8. Kandinskii A. I. Simfonicheskie syuity Griga «Per Gyunt». M.: Muzgiz, 1958. 48 s.

Дата поступления рукописи в редакцию: 29.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Ли Пэнсян

Специфика воплощения жанра ноктюрна в творчестве Цзян Вэнье

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей жанра ноктюрна в творчестве китайского композитора XX века Цзян Вэнье. В работе анализируются стилистические и жанровые черты двух пьес из сюиты «Деревенские поэмы о сезонных циклах» ор. 53 (1950) – «Ноктюрн раннего лета» и «Ноктюрн поздней осени». Отмечается, что данные сочинения представляют собой гармоничное сочетание различных историко-стилевых тенденций, включая элементы западноевропейского романтизма, национальных китайских музыкальных традиций и стилистических экспериментов XX века. Жанр ноктюрна при этом обнаруживает поразительную пластичность. Он впитывает в себя ладовые и интонационные черты китайской музыки, фактурные элементы, идущие от специфических особенностей игры на национальных инструментах и их звучания и т. д. Также Цзян Вэнье сохраняет и жанровые признаки классического ноктюрна, в числе которых отмечаются широкие «арфовые» арпеджио в аккомпанементе и кантиленность мелодики. К чертам нового времени относятся находки в области гармонической вертикали, основанной преимущественно на нетерцовых созвучиях.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, музыка XX века, Цзян Вэнье, ноктюрн.



современной музыкальной культуре Китая происходит активное переосмысление западноевропейских академических жанров и стилей прошлых эпох. Особенно заметным во второй половине XX века стало возрождение интереса к стилю и модусам эпохи романтизма, в связи с чем исследование трансформации стилистических особенностей этого периода, оказавшего значительное влияние на развитие мировой музыкальной культуры, представляется актуальным и своевременным.

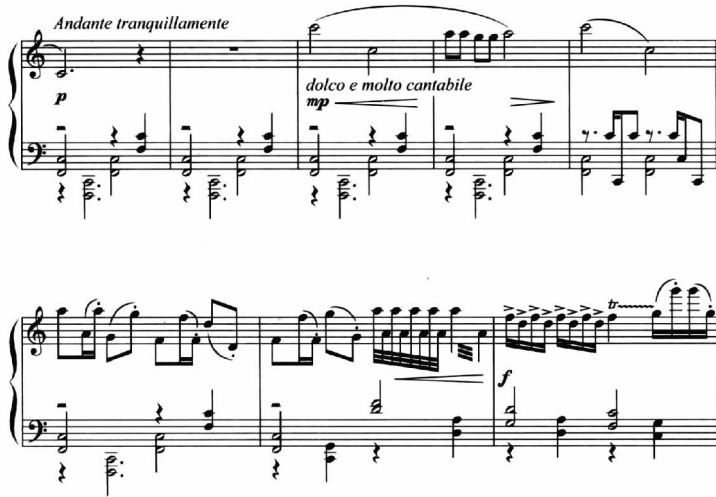
Одним из показательных жанров, раскрывающих различные способы взаимодействия музыкально-языковых систем прошлого и современности, национального и привнесенного западноевропейской культурой, является ноктюрн.

Ноктюрны в китайской музыке в «чистом», непрограммном виде встречаются достаточно редко. Тем не менее, ряд имеющихся образцов позволяет выявить типичные приемы взаимодействия между жанровым инвариантом и индивидуальным авторским стилем некоторых композиторов. Они используют жанровую модель ноктюрна для создания произведений, в которых сочетаются традиционные китайские мотивы с западным романтическим стилем. Эта интеграция рождает оригинальные сочинения, пользующиеся успехом как у исполнитель, так и у слушателей. Таковы, например, ноктюрны Цзян Вэнье.

Цзян Вэнье (1911–1983) — китайский композитор, пианист и культурный деятель, известный своим вкладом в развитие современного музыкального искусства своей страны и продвигающий идеи синтеза культур и экспериментов с жанровыми границами. Опираясь на национальную ладовую основу, Цзян Вэнье использовал в своих сочинениях западноевропейские формы и жанры: «Творчество Цзян Вэнье отвечало на многочисленные вызовы эпохи, отражало поиски национальной идентичности автора. В то же время музыка Вэнье испытала влияние таких европейских композиторов, как К. Дебюсси, Б. Барток и И. Стравинский, а в русском композиторе А. Черепнине Цзян нашел настоящего наставника, подтолкнувшего к композиторской деятельности» [1, с. 187]. Как справедливо отмечает Ван Цзясинь, «композитор одним из первых выдвинул в качестве объекта творческого осмысления исторические сюжеты и народные обычаи Китая. Также он большое внимание уделял освоению западноевропейской музыки» [2, с. 11].

Примером гармоничного сочетания китайских национальных традиций и западноевропейской жанровой модели выступают два ноктюрна Цзян Вэнье из сюиты «Деревенские поэмы о сезонных циклах»¹ (乡土节令诗) ор. 53, написанного в 1950 году: «Ноктюрн раннего лета» (№4) и «Ноктюрн поздней осени» (№10).

¹ В фортепианном творчестве Цзян Вэнье существует еще один цикл с тем же названием, записанным традиционными иероглифами. Он также написан в 1950 году и включает в себя только шесть частей из двенадцати: №№1, 7, 8, 9, 10 и 12. Музыка в них имеет незначительные отличия от вариантов более крупного цикла и изложена в двухстрочном варианте, тогда как в 12-частной сюите Цзян Вэнье регулярно прибегает к трехстрочному изложению материала. Вероятнее всего, что сначала возник 6-частный цикл, который вскоре был расширен композитором до 12-частного.



Пример 1. Цзян Вэнье «Ноктюрн раннего лета». Т. 14-21.

«Деревенские поэмы о сезонных циклах» представляют собой сюиту из 12 пьес, объединенных идеей национального календаря. Цикл подобен русским «Временам года» П. И. Чайковского, в котором каждому месяцу соответствует своя пьеса. В сюите Цзян Вэнье части также имеют программные названия и отражают календарные события и праздники народной жизни:

1. «Фонарики для Праздника Фонарей»
2. «На месте событий весной»
3. «Наступает зеленый»
4. «Ноктюрн раннего лета»
5. «Праздник лодок-драконов в память о Цюй Юане»
6. «В саду полно спелых дынь»
7. «Млечный путь на празднике Циси»
8. «Осенние поля усыпаны золотистыми колосьями»
9. «Празднование обильного урожая»
10. «Ноктюрн поздней осени»
11. «В каждом доме шьют новую одежду»
12. «Танец львов во время китайского Нового года»

«Сюжет» сюиты развивается от начала года к концу, охватывая весь календарный круг праздников и обрядов. Также обращает на себя внимание и то, что два ноктюрна (№4 и №10) являются единственными европейскими жанрами,



Пример 2. Цзян Вэнье «Ноктюрн раннего лета». Т. 27-32.

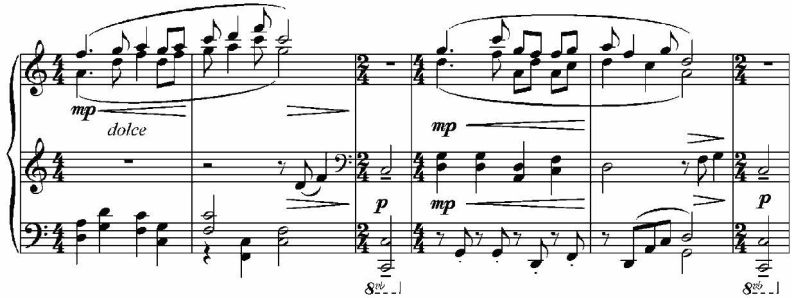
нашедшими здесь свое место, что, несомненно, подчеркивает их особое значение для композитора. Появляясь в начале цикла и в конце, ноктюрны создают своеобразную арку в цикле, усиливая ощущение целостности.

«Ноктюрн раннего лета» (№4) открывается вступлением, написанным в свободной импровизационной манере. Композитор гибко работает с ритмикой, переходя от восьмых, к триолям, а от них к шестнадцатым и добываясь эффекта ритмического ускорения в начале вступительного раздела и зеркального замедления в конце.

Возникновение в 14 такте устойчиво повторяющейся фактурной формулы, состоящей из квинт, разбросанных по трем октавам, говорит о начале основного раздела ноктюрна. Мелодия его, нежная и кантиленная, включает в себя широкие октавные ходы (пример 1).

На начальном этапе развития прообраз европейского ноктюрна проявляется очень слабо; лишь общее задумчивое настроение и мелодическая напевность связывают этот китайский ноктюрн с его западноевропейскими моделями. Но при дальнейшем развитии музыки жанровые паттерны проявляются более отчетливо. Так, в 27 такте в аккомпанементе возникают широкие «арфовые» арпеджио, а с 31 такта мелодия переносится в средний регистр, обретая особую мягкость, оплетаясь при этом легкими «кружевами» пассажей высокого регистра (пример 2).

В репризе (т. 40) широкий «арфовый» аккомпанемент и кружевное «плетение» возникают еще раз. Завершается ноктюрн легкими призрачными звучаниями аккордов в высоком регистре, подобным далеким звукам челюсты (ремарка автора в последних тактах пьесы: «lontano quasi Celesta»).



Пример 3. Цзян Вэнь «Ноктюрн поздней осени». Т. 5-10.

«Ноктюрн поздней осени» (№10) — одна из тончайших и выразительнейших миниатюр Цзян Вэнь. Форма ее неклассична и состоит из четырех «волн» развития. Первые три идут с нарастанием, а последняя играет роль умиротворяющей коды.

Открывает пьесу небольшое 4-тактовое вступление, единственная мелодическая фраза в котором изложена квартами. Этот интервал играет ведущую роль на протяжении пьесы: в крайних разделах композитор удваивает мелодию, и чаще всего в этом случае звучат кварты; также они часто возникают и в средних пластах фактуры, образуя вместе с квинтами (также показанными во вступлении) характерное «пустоватое» звучание.

Тема «Ноктюрна поздней осени» очень напевна и мелодична. Вместе с тем она обладает и речитативными свойствами: ее двухтактовые фразы заканчиваются выдержанными звуками (половинные длительности) и ограничиваются друг от друга тихими, но глубокими октавными «ударами» в басу. Они подобны звучанию отдаленных колоколов, чей звон далеко разносится в холодном осеннем воздухе (пример 3). Такое изложение темы напоминает импровизированные высказывания певца-сказителя, неспешно ведущего свое повествование.

Сопровождение темы складывается из «пустых» звучаний квинт и кварт, создающих эффект широкого и открытого пространства, в котором свободно льется декламационная речь солиста.

На протяжении первого раздела пьесы в аккомпанементе постепенно формируются жанровые паттерны ноктюрна: каждая фраза отмечена небольшим арпеджио, идущим снизу вверх. Сначала это совсем небольшой восходящий трехзвучный мотив (т. 2), затем он разрастается почти на весь такт (т. 5). В третьей и четвертой фразах арпеджированный тип фактуры замещает собой начальные кварты и квинты, все более и более обнажая жанровые корни этого сочинения.



Пример 4. Цзянь Вэнье «Ноктюрн поздней осени». Т. 51-52.

Во втором разделе пьесы (т. 29) сохраняется соотношение фактурных пластов, функционально подразделяющихся на мелодию и сопровождение и свойственных романтическим ноктюрнам. Аккомпанемент при этом строится на чередовании двух формул: нисходящего пассажа восьмыми длительностями и разновидности «альбертиевых» басов, данных в инверсии. Данные приемы проникли в ноктюрн из практики игры на струнных щипковых инструментах типа арфы или гитары, однако в данном случае они, скорее, связаны с китайскими народными инструментами (пипа, гучжэн, гуцинь, саньсянь, жуань и юэцин). Таким образом, жанровые признаки романтического ноктюрна получают здесь своеобразное преломление сквозь призму национальных инструментальных традиций.

Интересно, что композитор и в этом разделе сохраняет и «удары колокола» в конце каждой фразы. Однако теперь они звучат не только в басу, но и дублируются в очень высоком регистре. Такой прием воссоздает «эффект пустоты», широкого свободного пространства.

Дальнейшее развитие тематизма «Ноктюрна поздней осени» основывается на свободном варьировании мелодической линии. В аккомпанементе при этом продолжают сохраняться арпеджированные элементы.

Третий раздел пьесы (т. 51) представляет собой следующую, еще более интенсивную волну развития. И в ней продолжается сближение с жанром романтического ноктюрна, в первую очередь, благодаря выявлению связей с фактурными паттернами прообраза. Изложение тематизма в первых тактах раздела совершенно типичное для ноктюрна: мелодия в партии правой руки и арпеджио в левой (пример 4).

В данной версии пьесы партия левой руки изложена шестнадцатыми, а в ноктюрне из упомянутой выше шестичастной сюиты в этом разделе композитор применяет секстоли восьмыми длительностями, что вызывает прямые ассоциации с шопеновскими ноктюрнами.

На протяжении третьего раздела композитор многократно меняет типы сопровождения, подражая, очевидно, различным национальным музыкальным

инструментам. В этом красочном калейдоскопе «мелькают» и щипковые инструменты, и ударные, но среди них отчетливо ощущается и связь с романтическим прообразом, давшим название пьесе.

Достигнув кульминационной звучности в конце третьего раздела, музыка постепенно становится все более спокойной, начинается четвертая фаза пьесы (т. 72). Нисходящие «арфовые» пассажи сначала ритмически замедляются (восьмые заменяются четвертями), а затем и вовсе исчезают, истаивают. Мелодия снова, как в начале, звучит в квартовом удвоении, но теперь уже только, без сопровождения. Ее фразы опять перемежаются ударами «колоколов» в низком регистре, трелями маленьких «колокольчиков» в высоком, и завершает пьесу басовый мотив из вступления (т. 3-4).

Подытоживая анализ двух ноктюрнов Цзян Вэнье, следует отметить, что в этих пьесах композитор сводит воедино несколько традиций и жанров, создавая оригинальнейший сплав стилей и культур. Первый исток связан с национальной китайской культурой, проявляющейся в программности рассмотренных сочинений, в использовании пентатонической ладовой основы, в характерной для его творчества передаче звучания народных инструментов. Второй основой — жанровой — этих пьес, безусловно, является романтический ноктюрн. Связь с ним обнаруживается в преобладании гомофонного изложения материала по типу «голос — сопровождение», в наличии характерных фактурных формул («арфовый» аккомпанемент), интересно смыкающихся с приемами игры на национальных китайских инструментах. И третий пласт, великолепно раскрывающийся в обоих ноктюрнах, отсылает уже к находкам нового времени. В первую очередь, это относится к слышанию Цзяном Вэнье вертикали (интервалики и аккордики) как особых тембров, подкрашивающих мелодику или аккомпанемент. «Утолщение» мелодии в кварту или квинту придает ей характерную окраску, свойственную выбранному интервалу, и это коренным образом отличается от удвоения в терцию, распространенного в западноевропейском многоголосии. К признакам новой эпохи относится и общая драматургия пьес, опирающаяся не на строгие статичные структуры, а свободно развивающаяся, волнообразная.

Таким образом, ноктюрны из сюиты «Деревенские поэмы о сезонных циклах» Цзян Вэнье представляют собой великолепный пример воплощения жанра ноктюрна в условиях национальных традиций, что в очередной раз показывает гибкость этого жанра и его колоссальные способности к адаптации в различных стилевых, ладовых и тембровых условиях. Конечно, соотношение элементов китайской народной культуры и западноевропейских традиций в двух рассмотренных ноктюрнах различно. Если в «Ноктюрне раннего лета» национальные черты довлеют над чертами западноевропейского ноктюрна, то в «Ноктюрне

поздней осени» традиционные паттерны жанра проступают гораздо отчетливее и даже, можно сказать, действуют с национальными элементами наравне.

Как отмечает У Ген-Ир, «историческая миссия стран Востока и Запада на нынешнем этапе их развития заключается в том, чтобы на основе синтеза европейской и традиционной культур активно и действенно участвовать в дальнейшем расцвете мирового культурного пространства» [3, с. 18]. В этом отношении Фортепианная музыка Цзян Вэнье невероятно богата и разнообразна. Его произведения авангардны, но в то же время глубоко укоренены в традициях, и поэтому включены в сокровищницу традиционной китайской музыки. «Цзян Вэнье значительно отличался от большинства китайских композиторов своего времени в своем стремлении к новому национальному стилю. Ключ, на мой взгляд, заключается в его глубоком понимании и осмыслении сущности восточной и западной музыки» [4, с. 57], — пишет китайский исследователь Гун Сяюнь. Ноктюрны Цзян Вэнье — поэтичные сочинения, раскрывающие специфическое слышание и претворение композитором народной песенной культуры в рамках западноевропейского жанра.

Литература

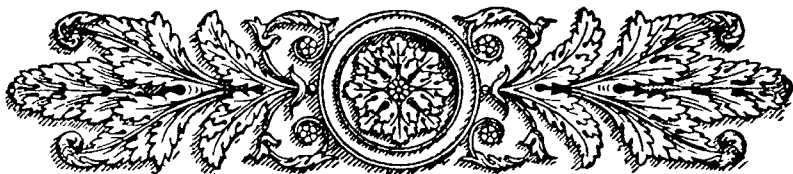
1. Чжоу Лян, Шигаева Е. Ю. Вокальное творчество Цзян Вэнье: особенности стиля // *Вестник музыкальной науки*. — 2023. — Т. 11. — №1. — С. 186-196.
2. Ван Цзясинь. Фортепианные концерты китайских композиторов: аспекты национальной идентичности: Автореф. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2005. — 24 с.
3. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011. — 544 с., илл.
4. Гун Сяюнь. Традиции и инновации в фортепианной сонате №4 Цзян Вэнье «Карнавалный день» // *Искусствоведение*. Вып. 6. — 2010. — С. 31-62 [На кит. языке].

REFERENCES

1. Chzhou Lyan, Shigaeva E. Yu. *Vestnik muzykal'noj nauki*, 2023. No. 1, pp. 186-196.
2. Van Czyasin'. *Fortepiannye koncerty kitajskih kompozitorov: aspekty nacional'noj identichnosti (Piano Concertos by Chinese Composers: Aspects of National Identity)*, extended abstract of candidate's thesis, Kazan, 2005. — 24 p.
3. U Gen-Ir. *Istoriya muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreya, Yaponiya) History of East Asian Music (China, Korea, Japan)*, St. Petersburg: «Izdatel'stvo PLANETA MUZYKI»; Izdatel'stvo «Lan'», 2011, 544 p.
4. Gun Syao yun' / I Shu Syueh Yan' , 2010, Ussue 6, pp. 31-62.

Дата поступления рукописи в редакцию: 29.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Чжан Сунао, Н.В. Медведева

Партии тромбонов в оратории Й. Гайдна «Сотворение мира»

Аннотация. Йозеф Гайдн получил музыкальное образование в Венском соборе святого Стефана, где пел в хоре мессы и различные духовные произведения И. Фукса А. Кальдары, Г. Рёйттера Младшего. Это были ярчайшие представители австрийской традиции духовно-хоровой музыки, в которой тромбоны применялись для дублирования хоровых партий. Однако Гайдн в своих ораториях не воспринял эту традицию, а пошел по пути Г. Ф. Генделя, оратории которого вдохновили его на более свободную и многогранную интерпретацию тромбонов. Очевидное влияние тромбонного письма Генделя прослеживается в оратории Гайдна «Сотворение мира», которую он создал сразу после поездки в Англию. Помимо этого, в статье рассматривается история создания оратории, затрагиваются вопросы исполнительского стиля и технической специфики бас-тромбона.

Ключевые слова: Йозеф Гайдн, оратория «Сотворение мира», тромбоны, тромбонные партии, бас-тромбон, партитура.



ольшую часть своей жизни Йозеф Гайдн провел в Эстерхазе — резиденции одноименного княжеского дома, находящейся в Айзенштадте. Работая капельмейстером у князей Эстерхази в течение долгих лет, он сочинял мессы, оффертории и другие произведения для придворной церкви. Однако, ни в одной из четырнадцати месс Гайдн не применил тромбоны, что объясняется их отсутствием в капелле Эстерхаза. При этом каждая из четырех ораторий Гайдна (все были поставлены в Вене) содержит партии для двух или трех тромбонов: «Возвращение Товия», «Семь последних слов Спасителя на кресте», «Сотворение мира», «Времена года». «Сотворение мира» (Ноб. XXI:2) — оратория, созданная в 1797–1798 годах, стала апогеем развития тромбонного письма в инструмен-

товке Гайдна и отразила воздействие на него оркестрового стиля ораторий Г.Ф. Генделя.

Как известно, в период с 1791 по 1795 гг. Гайдн совершил две поездки в Лондон, результатом которых стало сочинение двенадцати «Лондонских симфоний». Не менее важным для эволюции творчества было его знакомство с ораториями Генделя, вдохновившими Гайдна на сочинение своих шедевров в этом жанре. Немецкий скрипач, композитор и импресарио Иоганн Петер Саломон, с 1781 года живший и выступавший в Лондоне, был инициатором приглашения Гайдна и, по-видимому, именно от него исходила идея оратории на ветхозаветный сюжет о сотворении мира. Н. Темперлей, основываясь на ряде косвенных доказательств, предположил, что в 1795 году Саломон дал Гайдну либретто анонимного автора на английском языке, возможно, написанное в свое время для Генделя, и предложил положить его на музыку [9, с. 19]. Гайдн вскоре покинул Лондон, но забрал либретто с собой в Вену, где барон Готфрид ван Свитен перевел его на немецкий язык [8].

Премьера оратории прошла 30 апреля 1798 года в Вене во дворце Шварценберг для избранной аристократической публики, а публичное представление впервые состоялось 19 марта 1799 года, в венском Бургтеатре. Как сообщает Темперлей, в нем участвовало около 120 музыкантов оркестра и 60 певцов (солистов и хористов), и именно для этой публичной версии Гайдн добавил партии контрафагота и бас-тромбона (в 1798 году участвовало только два тромбона — альт и тенор) [9, с. 35–36]. Публичная премьера «Сотворения мира» имела такой оглушительный успех, что в течение следующих десяти лет оратория была исполнена около сорока раз только в Вене, а также с большим успехом ставилась в крупных городах Англии, Франции, Германии, Италии, Швейцарии, Швеции и России. В 1800 году Гайдн опубликовал партитуру с английским и немецким текстами [5], а в 1803 году оттиски первого издания приобрело лейпцигское издательство Breitkopf und Hartel, которое выпустило ораторию в той же авторской редакции [6].

Тромбоны участвуют во всех хоровых сценах, но молчат в речитативах, ариях и ансамблевых эпизодах. При этом партии альт-тромбона и тенор-тромбона обычно движутся в близком расположении и небольшом диапазоне. Зачастую они дублируют альтовую и теноровую партии хора, но не буквально, а поддерживая их время от времени, или ненадолго присоединяются к партиям струнных альтов и духовых инструментов. В сравнении с ранними ораториями тромбонные партии в «Сотворении мира» более сложны для исполнителей: они содержат скачки на широкие интервалы и насыщены интенсивным тематическим развитием. Например, в хоре *Und laut ertönt aus ihren Kehlen* из первой части тром-

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The top system includes Trombone 3, Violino I, Violino II, and Viola. The bottom system includes the Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is in a major key. The Trombone 3 part is marked with 'fz' and 'tr'. The Violino I and II parts are marked with 'fz'. The Viola part is marked with 'fz'. The Piano part is marked with 'fz' and 'tr'.

Пример 1. Й. Гайдн. «Сотворение мира». Часть I. *Hop Stimmt an die Saiten*. Тт. 28–35.
Партии бас-тромбона (с контрафаготом), скрипок и альта.

бонные партии включают не только восьмые, но и шестнадцатые длительности в темпе *Allegro*.

Партия бас-тромбона мелодически и ритмически независима как от альт- и тенор-тромбона, так и от хоровых басов. Она полностью совпадает с партией контрафагота (в первой публикации партитуры указано: *Trombone III col Contrafagotto* [5, с. 44]) и часто присоединяется к виолончелям и контрабасам. Бас-тромбон задействован во всех хорах, при чем даже в тех эпизодах, где у альт- и тенор-тромбона паузы. Техническая сложность партии бас-тромбона сделала ее обязательной позицией в списке оркестровых фрагментов, которые играют тромбонисты, претендующие на место в лучших оркестрах по всему миру. Ее диапазон составляет более двух с половиной октав: C – g¹. В хоре *Stimmt an die Saiten* его партия не только содержит подвижные пассажи из восьмых и шестнадцатых, но и серию трелей, которые должны быть исполнены синхронно с трелями у фаготов и контрафаготов, а также у скрипок, альтов и низких струнных (Пример 1).

Особенно сложную партию бас-тромбона Гайдн задумал для хора *Vollendet ist das grosse Werk* в финале второй части оратории. На протяжении всего хора, состоящего из 37 тактов, у бас-тромбона, играющего в унисон с контрафаготом и фаготом, практически нет остановок, если не считать несколько восьмых пауз. При этом ритмический рисунок состоит только из восьмых и шестнадцатых в темпе *Vivace*.



Пример 2. Й. Гайдн. «Сотворение мира». Часть II. Хор *Vollendet ist das grosse Werk*. Тт. 1–11.

Мелодия насыщена октавными скачками и требует от исполнителя владения легким, но четким стаккато. Не меньшую сложность представляет схожая по стилистике партия бас-тромбона в хоре *Vollendet ist das grosse Werk* из третьей части оратории (Пример 2).

«Эта партия бас-тромбона — одна из самых необычных и привлекающих внимание особенностей всего оркестрового творчества Гайдна», — отмечал Д. Гийон, крупнейший специалист по истории тромбонной музыки [4, с. 312]. Очевидно, она предназначалась для тромбониста-виртуоза, не только безупречно владеющего ясной артикуляцией, но и умеющего играть легко и быстро, в хорошем ансамбле с другими духовыми инструментами. Можно предположить, что на премьере 1799 года эту партию исполнял Антон Ульбрих или Клеменс Мессерер — оба тромбониста начали работать в Венской Придворной капелле с 1793 года. Заметим, что ансамбли виртуозов любых инструментальных составов всегда привлекали внимание специалистов. К примеру, так Виктор Бабин создавал двухфортепианную транскрипцию Трех фрагментов из балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского: «сюита создавалась для “сногшибательного”, эффектного выступления профессионально дуэта (кстати, это действительно одно из лучших переложений для двух фортепиано, сделанное высоко одаренным композитором и пианистом, имеющим мировое признание)» [1, с. 47].

В некоторых изданиях партитуры «Сотворения мира» партия бас-тромбона записывалась в упрощенном виде, на что обратила внимание Кассандра Фалмер [3, с. 15–16]. К примеру, в Нью-Йоркской публикации партитуры 1990 года, перепечатавшей лейпцигское издание «Петерс», встречается много упрощенных эпизодов, которые редактор в предисловии объяснил тем, что изначально партия бас-тромбона была слишком сложна для исполнителя: «в партии третьего тромбона мелкие ноты иногда добавлялись по практическим исполнительским соображениям» [7]. Таким образом, из партии бас-тромбона исчезли



Пример 3. Й. Гайдн. «Сотворение мира». *Hop Stimmt an die Saiten*.
Т. 32. Партия бас-тромбона в издании Breitkopf und Hartel.

многие пассажи и украшения, в том числе трели в хоре *Stimmt an die Saiten*, упомянутые выше (Примеры 3, 4).

Отметим, что современные тромбонисты обычно не упрощают эту партию, придерживаясь оригинальной авторской редакции, опубликованной в 1800 году, или полностью повторяющего ее издания Breitkopf und Hartel. К примеру, крупнейший бас-тромбонист XX века Эдвард Кляйнхаммер в разговоре с Дэвидом Гийоном, утверждал, что «он никогда не упрощал эту партию и не слышал, чтобы кто-то другой делал это» [4, с. 314].

Поскольку партия бас-тромбона включает несколько нот большой октавы (Eb, D, C), она, вероятно, исполнялась на бас-тромбоне in Eb или in F, у которого были более узкая трубка и раструб, чем у современных тромбонов, что облегчало достижение ясной и четкой артикуляции. Но, с другой стороны, басовый тромбон имел очень длинную кулису, поэтому музыканту, играющему партию третьего тромбона в «Сотворении мира», приходилось бы постоянно менять позиции с первой на седьмую, что требовало изрядной ловкости и большого исполнительского опыта. Как заметил Д. Гийон, «быстрая работа кулисы, необходимая в «Сотворении», оказывается гораздо проще на современном бас-тромбоне, инструменте in Bb, оснащённом одним или двумя триггерами, чем на бас-тромбоне in Eb, F или G» [4, с. 314].

Но тромбоны с триггерами появились значительно позднее, в Вене конца XVIII века не было инструментов с подобными механизмами. Это дает Гийону повод предположить, что партия третьего тромбона исполнялась на теноровом тромбоне in Bb, у которого был более крупный мундштук и раструб, чем у обычного тенорового тромбона [4, с. 314]. К подобному заключению приходит и Х. Вайнер, считающий, что партии третьего тромбона в оркестровых партитурах Гайдна, Моцарта и Бетховена исполнялись на теноровом тромбоне in Bb, посредством техники «фальцетного тона»: «Я утверждаю, что венские тромбонисты умели пользоваться фальцетными тонами и поэтому могли справиться с периодическим появлением этих низких нот» [10, с. 67]. Если эти гипотезы верны, то они должны быть так же верны и для партий третьих тромбонов в поздних сочинениях Гайдна — *Te Deum* и оратории «Времена года».

В заключении вернемся к вопросу влияния оркестрового стиля Генделя на поздние оратории Гайдна. Гендель применил тромбоны в двух своих ораториях — «Саул» и «Израиль в Египте». Обе были написаны в 1738 и поставлены в Лон-



Пример 4. Й. Гайдн. «Сотворение мира». Chor Stimmt an die Saiten.
Т. 32. Партия бас-тромбона в издании С. F. Peters.

доне в 1739 году. Если его немецкие и особенно австрийские современники использовали тромбоны для дублирования хоровых партий в фугах месс, то Гендель трактовал их более свободно и разнообразно. В его ораториях тромбоны присутствуют не только в хоровых, но и в инструментальных эпизодах. Композитор иногда прибегал к тромбонным удвоениям хоровых партий, но они никогда не были точными и не длились больше 2–4 тактов, после чего тромбоны переключались на партии различных инструментов. Характерной чертой тромбонного письма Генделя является тесное расположение партий альтового и тенорового тромбонов и широкие интервалы, отделяющие партию бас-тромбона.

Все эти черты мы обнаруживаем и в оратории Гайдна «Сотворение мира». Австрийский композитор, получивший в юности огромный музыкальный опыт в хоре Кафедрального собора святого Стефана, где он сам исполнял мессы И. Фукса, А. Кальдары и Г. Рёйттера, в своих собственных сочинениях отказался от следования венской традиции удвоения хоровых партий тромбонами. Не будучи скован литургическим канонам и довлеющими традициями оркестровки, Гайдн пошел по пути Генделя и трактовал тромбоны не только как динамическое, но и как уникальное темброво-выразительное средство.

Оратория Й. Гайдна «Сотворение мира» завоевала мировое признание. Исследуя концертные форматы, «нередко исследователи кино проводят сравнение нового искусства с музыкально-сценическими жанрами, так как произведения киносферы являются примерами зрелищных, синтетических жанров» [2, с. 35]. В 2009 году вышел фильм-концерт, в котором произведение исполнил Нидерландский камерный хор под управлением Клааса Стока и ансамбль Concerto D'Amsterdam. Запись была сделана в Консертгебау. Шедевр Гайдна утвердился на лучших мировых сценах.

Литература

1. Кошелев О.Ю. Особенности транскрипции для фортепианного дуэта на примере балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского в переложении (версии) для двух фортепиано В. Бабина // Университетский научный журнал. – 2024. – № 82. – С. 45–54.
2. Ли Цзянь, Медведева Н.В. Композитор и режиссер: о творческом методе создания киномузыки // Вестник музыкальной науки. – 2024. – Т. 12. – № 1. – С. 34–44.
3. Fulmer Cassandra R. The Role of the Bass Trombone in Haydn's "Die Schöpfung", Beethoven's Ninth Symphony, and Brahms's Fourth Symphony: a Tutorial Focusing on Historical Background and Preparation Suggestions. LSU Historical Dissertations and Theses. – Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1998. – 72 p.

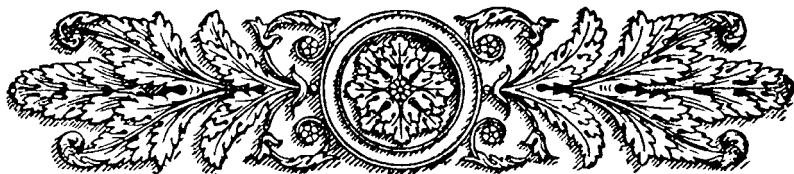
4. Guion David M. *What Handel Taught the Viennese about the Trombone* // *Historic Brass Society Journal*. 2003. – № 15. – pp. 291–321.
5. Haydn Franz Joseph. *Die Schupfung. The Creation*. – Vienna: Joseph Haydn, 1800. Original ausgabe.
6. Haydn Franz Joseph. *Die Schupfung. The Creation*. – Leipzig: Breitkopf und Hrtel, n.d. [1803]. Original ausgabe.
7. Haydn Franz Joseph. *The Creation*. – Leipzig: C. F. Peters, n.d. Reprinted by New York: Dover Publications, 1990.
8. Landon H. C Robbins. *Program notes to Joseph Haydn: The Creation* // Sir Georg Solti. *Joseph Haydn: The Creation*, pg.9 D 208561. Orchestra Hall, Chicago, 1993.
9. Tempereley Nicholas. *Haydn: The Creation*. – New York: Cambridge University Press, 1991. – 135 p.
10. Weiner Howard. *When is an Alto Trombone an Alto Trombone? When is a Bass Trombone a Bass Trombone? – The Makeup of the Trombone Section in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Orchestras* // *Historic Brass Society Journal*. – 2005. – № 17. – pp. 37–79.

REFERENCES

1. Koshelev O.Yu., *Universitetskij nauchnyj zhurnal*, 2024, No. 82, pp. 45–54.
2. Li Jian, Medvedeva N.V., *Vestnik muzykal'noj nauki*, 2024, T. 12, No. 1, pp. 34–44.
3. Fulmer Cassandra R. *The Role of the Bass Trombone in Haydn's "Die Schupfung", Beethoven's Ninth Symphony, and Brahms's Fourth Symphony: a Tutorial Focusing on Historical Background and Preparation Suggestions*, *LSU Historical Dissertations and Theses*. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1998, 72 p.
4. Guion David M., *Historic Brass Society Journal*, 2003, No. 15, pp. 291–321.
5. Haydn Franz Joseph, *Die Schupfung. The Creation*, Vienna: Joseph Haydn, 1800. Original ausgabe.
6. Haydn Franz Joseph, *Die Schupfung. The Creation*, Leipzig: Breitkopf und Hrtel, n.d. [1803]. Original ausgabe.
7. Haydn Franz Joseph, *The Creation*, Leipzig: C. F. Peters, n.d. Reprinted by New York: Dover Publications, 1990.
8. Landon H. C Robbins. *Program notes to Joseph Haydn: The Creation* // Sir Georg Solti. *Joseph Haydn: The Creation*, pg.9 D 208561. Orchestra Hall, Chicago, 1993.
9. Tempereley Nicholas. *Haydn: The Creation*. New York: Cambridge University Press, 1991. 135 p.
10. Weiner Howard, *Historic Brass Society Journal*, 2005, No. 17, pp. 37–79.

Дата поступления рукописи в редакцию: 01.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Чжао Ялу, А.А. Тимофеев

Трансформация образа китайской женщины в современном китайском оперном искусстве

Аннотация. Настоящая научная статья касается эволюции репрезентации женских образов в китайской академической опере в контексте глобализационных процессов. В рамках производимого исследования рассматривается произошедший переход от статичного героико-патриотического канона «красных опер» середины XX века к более многомерным, психологически достоверным персонажам в произведениях рубежа XX–XXI веков. Ключевым объектом анализа выбрана опера «Степные просторы» (1995), в драматургических условиях которой развивается традиционный для западного оперного искусства мотив самопожертвования, который при этом обретает уникальное китайское национальное звучание. Раскрывается трансформация героини от «идеального героя» (по Лю Юнь) к архетипической трагической фигуре, чья смерть становится условием спасения народа. Особое внимание в процессе анализа уделяется синтезу вокальных школ (академического бельканто и национальной манеры куцян), который являет собой репрезентативный пример глобального межкультурного синтеза. Научная новизна труда состоит в выявлении корреляции между изменением драматургической функции женского образа и эволюцией музыкального языка китайской оперы в эпоху открытости.

Ключевые слова: китайская опера, образ женщины, глобализация, «Степные просторы», Нарэнгаова, бельканто, культурный синтез, трагическое.

Введение



Актуальность выполняемого исследования обусловлена сменой культурной парадигмы в Китае с конца XX века. Тогда, страна перешла от политики культурной изоляции к активной интеграции в мировое художественное пространство. В рассматриваемый период китайская академическая опера, ранее служившая преимущественно инструментом политической пропаганды («красная классика»), сталкивается с необходимостью выработки нового музыкального и драматургического языка, понятного международной аудитории, однако при этом сохраняющего национальную идентичность. Центральным звеном этой трансформации стала эволюция женских образов, которые традиционно несли наибольшую смысловую нагрузку.

Цель работы – выявить вектор трансформации китайского женского оперного образа от идеологизированной героини к универсальной трагической фигуре в контексте глобализации на примере оперы «Степные просторы» (1995). В задачи входит анализ драматургии образа Нарэнгаова, исследование вокального стиля (синтез бельканто и куцян), а также выявление роли самопожертвования как ключевого элемента межкультурной коммуникации.

Методологическую базу исследования составляет комплексный искусствоведческий анализ, включающий историко-типологический, сравнительный и музыкально-стилевой методы. Теоретической основой выступают актуальные научные работы китайских музыковедов о проблематике женского образа в опере. Так, Лю Юнь, анализируя оперу «Сестра Цзянь» (1964), подчеркивает, что в середине XX века образ героини формировался как «идеальный герой», преданный идеям революции», где личное, женское начало часто приносилось в жертву классовому долгу [Лю Юнь, 2022, с. 161]. Гуань Чэнюань, в свою очередь, фиксирует тенденцию «постепенного усиления в китайских народных операх черт феминности и психологизма» к концу XX века, когда героиня обретает героизм и преданность партии, и также исконно женскую нежность и материнскую любовь [Гуань Чэнюань, 2023, с. 60].

Кроме того, в свете актуальной дискуссии о соотношении традиции и инновации изучаемая нами в рамках данной статьи проблематика оперы «Степные просторы» подтверждает тезис о том, что модернизация не разрушает национальное своеобразие, а напротив, переводит его на язык универсальных культурных кодов. В частности, А. А. Тимофеев и Чжан Юй, ссылаясь на программное заявление Генерального секретаря КНР Си Цзиньпина, акцентируют методологическую важность «правильного курса» и «инноваций», где «под праведностью понимается следование правилам традиционной китайской культуры» [Тимофеев, Чжан Юй, 2024, с. 450]. Образ Нарэнгаова демонстрирует именно та-

кой путь: «правильный курс» здесь — это архетип жертвенной женщины, идущий от конфуцианских добродетелей и даосского приятия судьбы, а «инновация» есть использование западной оперной драматургии (лейтмотивы, ария-катарсис) для его репрезентации. Как следствие, трансформация женского образа оказывается частным случаем более общего процесса, описываемого упомянутыми исследователями; т.е. оно происходит в рамках включения традиционной китайской музыкальной эстетики (в данном случае, через вокальную технику ку-цян и этику жертвы) в глобальный культурный оборот без утраты аутентичности.

Опера «Степные просторы» (1995) рассматривается в данной статье как кульминационная точка этого перехода, где образ Нарэнгаова уже оказывается сам по себе полностью освобожден от прямой политической конъюнктуры и вписан в универсальный мифологический сюжет о жертве во имя рода.

Исторический контекст: от «Сестры Цзян» к Нарэнгаова

Итак, мы отмечаем, что произошедшая глобальная трансформация женского образа в китайской опере неразрывно связана со сменой социально-политической повестки; так, именно в операх 1950–1960-х годов женщина-герой действовала в жестких рамках «социалистического реализма» и «революционного романтизма». Как отмечает по данному вопросу Го Вэй, исследуемый нами период характеризовался «социальными, национальными и патриотическими мотивами», где героиня была носителем абсолютного, негибкого духа [Го Вэй, 2022, с. 142]. К 1990-м годам, после реформ и открытости, китайское общество и искусство обратились к общечеловеческим ценностям. В поднимаемом контексте, опера «Степные просторы» знаменует собой разрыв с утилитарностью «красных опер»; в ее условиях, вместо борьбы с классовым врагом в центре сюжета оказывается экзистенциальный выбор: любовь к конкретному человеку (Шэлэну) и долг перед народом (торгутами). Развернутый конфликт, неразрешимый в рамках бытовой логики, переводит образ героини в разряд трагических, являясь принципиальным шагом к универсализации китайской оперной драматургии.

Драматургия образа Нарэнгаова

Либретто оперы, основанное на реальном историческом событии — возвращении торговцев с Волги, — помещает героиню в ситуацию «интриг и недопонимания». Как справедливо замечено в первоисточнике, «ее смерть становится залогом единства и победы ее народа» [Ян Ян, с. 10]. Ключевая трансформация в данном случае заключается в мотивации поступка; в частности, если героини «красных опер» погибали от рук врага как мученицы за идею, то Нарэнгаова совершает самоубийство, бросаясь на меч возлюбленного. Происходит сложней-

ший акт внутреннего, глубоко осознанного выбора: и в данном случае, глобализация, принеся в Китай западную психологическую драму, позволяет авторам сместить фокус с коллективного подвига на индивидуальную трагедию.

Образ Нарэнгаова воплощает «красоту, доброту и искренность» [Ян Ян, с. 10], однако эти черты более не служат иллюстрацией морального кодекса, а становятся двигателем фатального сюжета, где именно чистота героини делает невозможным компромисс и ведет к катастрофе.

Важнейшей трансформацией, принесенной глобализацией, становится также и переосмысление категории «героического» в женском образе. В классических «красных операх», в частности, в произведении «Сестра Цзян», героизм измерялся степенью физической стойкости на допросах и непоколебимостью идеологической веры; как говорит Гуань Чэнюань, в операх 1960-х годов «мужественность и самообладание сестры Цзян проявляются на всем протяжении оперы: от первой до последней сцены она показана как стойкий борец-коммунист» [Гуань Чэнюань, 2023, с. 56].

В «Степных просторах» же, напротив, природа героизма радикально меняется — здесь Нарэнгаова не сражается с врагом и не произносит политических лозунгов, а ее подвиг есть полноценный, внутренний нравственный акт, направленный на преодоление некоего внутреннего хаоса недоверия внутри собственного народа. Героиня жертвует собой не оттого, что того требует партийная дисциплина, а потому, что ее личная чистота оказывается единственным инструментом предотвращения междоусобной войны, и подобный сдвиг — от внешнего действия к внутреннему решению, — ярко знаменует переход от эпоса к трагедии, от иллюстрации догмы к исследованию человеческой души.

Мы отмечаем, что произошедшая глобализация, открывшая Китаю западную экзистенциальную философию и психологический театр, позволила авторам оперы представить женщину за пределами прямой функции идеологии, дав ей полноправную субъектность нравственного выбора. Это, в свою очередь, значительно усложнило весь образ и вывело его за рамки национальной специфики — в межкультурное пространство общечеловеческих смыслов.

Синтез вокальных школ как культурная метафора

Музыкальный язык оперы демонстрирует «тяготение к стилистике “большой” европейской оперы с ее симфоническим развитием, развернутыми ариями и ансамблями» [Ян Ян, с. 3]. Однако ключевым для понимания трансформации образа является вокальный стиль исполнительницы главной роли Яо Хун; так, являясь «яркой представительницей китайской школы бельканто» [Ян Ян, с. 107], она, тем не менее, вводит в академическую партию элементы куцян — «плачущего тембра», характерного для китайской народной музыки» [Ян Ян, с.

142]. Подобный уникальный синтез «минь-мэй» (народное + бельканто), упомянутый на примере оперы «Дикое поле», в «Степных просторах» достигает трагического пафоса. Мощное дыхание и виртуозная колоратура Яо Хун служат демонстрацией вокальной виртуозности, играя первостепенную роль в передаче «чувства эмоционального освобождения и катарсиса» [Ян Ян, с. 32]. Трансформация здесь происходит на уровне тембра, когда западная академическая «форма» наполняется китайской национальной «эмоцией» и рождает новый, гибридный тип героини — глобальной по форме выражения, но локальной по сути переживания.

С точки зрения жанровой эволюции китайской академической оперы, «Степные просторы» аналогичным образом занимают пограничное положение между двумя моделями, выделенными в современной типологии. Как справедливо отмечает Ван Юньтао, китайская опера после реформ 1980-х годов постепенно переходит «от исторического жанра с революционной тематикой к литературной опере, где сюжет становится центральным элементом художественного замысла» [Ван Юньтао, 2025, с. 8]. Опера Сюй Чжаньхуа и Лю Хуэя в данном контексте формально принадлежит к «историческому жанру» (реальное событие XVIII века), но по своим драматургическим приемам тяготеет к «литературной опере». Именно так, в отличие от «Дочери партии» (1991), где, по наблюдению Ян Ян, «героико-патриотическое начало еще доминирует над лирическим», в «Степных просторах» исторический фон (возвращение торговцев) служит лишь декорацией для разворачивания частной трагедии [Ян Ян, 2025, с. 11].

Мы видим, что композиторы сознательно уходят от документальности «красных опер» в сторону мифопоэтического обобщения; образ Нарэнгаова приобретает черты архетипической жертвы — подобно Антигоне или Деве-воительнице, она действует не по приказу истории, а по велению сердца. Нарочитая, присущая произведению жанровая гибридность (историческая основа + литературная драматургия + трагическая развязка) стала возможной именно в условиях глобализации, когда китайский композитор получил полный доступ к всему спектру западных оперных форм — от веризма до эпического театра — и смог свободно комбинировать их с национальным материалом.

Ключевым агентом трансформации самого по себе образа Нарэнгаова, который оказывается нередко недооцениваемым в чисто музыковедческом анализе, выступает личность самой исполнительницы — Яо Хун. Так, в отличие от опер «красной классики», когда вокальная партия жестко регламентировала эмоциональный диапазон героини в рамках «революционного пафоса», партия Нарэнгаова оставляет певице пространство для драматургической интерпретации. Как справедливо говорит исследователь-искусствовед Лю Юнь применительно к более раннему периоду, «в опере “Сестра Цзян” в центре внимания ав-

тора находятся женские образы», однако их вокальное воплощение долгое время оставалось подчинено задаче создания «идеального героя» [Лю Юнь, 2022, с. 160]. Яо Хун, в данном случае, напротив, использует свою академическую подготовку (китайская школа бельканто) уже не для базовой демонстрации мощи и непобедимости, а для более деликатной и тонкой передачи чувства хрупкости и уязвимости. Эффект «катарсиса», о котором пишет ученый Ян Ян, достигается именно за счет контраста между техническим совершенством (колоратуры, дыхание, диапазон) и эмоциональным содержанием (отчаяние, любовь, готовность к смерти) [Ян Ян, 2025, с. 32].

В глобальном контексте подобная исполнительская стратегия оказывается особенно востребованной: западный зритель, воспитанный на традиции веристской оперы (от Масканы до Пуччини), привык к тому, что техническое мастерство певца служит выражению экстремальных человеческих состояний. Яо Хун переводит такой универсальный код на китайский музыкальный язык: ее «плачущий тембр» (куцян) в кульминационных моментах не ломает академическую манеру, но окрашивает ее в тона исконно китайской скорби.

Таким образом, сама певица принимает роль и становится «живым мостом» между культурами — здесь, ее интерпретация одновременно удовлетворяет требованиям западного оперного канона (катарсис через виртуозность) и сохраняет аутентичность национального переживания. Сложившийся при этом уникальный двойной фокус (и на телесности голоса, и на его культурной маркированности) превращает исполнение Яо Хун в самостоятельный акт межкультурного перевода, в условиях которого образ героини Нарэнгаова обретает свою окончательную, действенную и неповторимую форму.

В частности, контексте философии традиционной китайской музыки, которую анализируют А. А. Тимофеев и Чжан Юй, такой вокальный синтез приобретает дополнительную глубину. В частности, исследователи подчеркивают, что в традиционной культуре Китая музыка является «всеобъемлющим культурным феноменом, который глубоко укоренился в китайской цивилизации и играет роль связующего звена между прошлым и настоящим, Востоком и миром» [Тимофеев, Чжан Юй, 2024, с. 444]. С этой точки зрения, партия Нарэнгаова, сочетающая бельканто и куцян, реализует сразу две важнейшие функции, выделяемые исследователями: социальную идентичность (через узнаваемый «плачущий тембр», характерный для народной скорби) и национальную идентичность (через сохранение «корня и души» китайской музыкальной культуры в академическом контексте). Более того, если обратиться к даосской эстетике, то финальное самоубийство героини, сопровождаемое подобным вокальным синтезом, можно интерпретировать как музыкальное выражение «единства Неба и человека». Здесь техническое совершенство западной школы служит лишь

формой для передачи исконно китайской идеи нравственной чистоты (цзе) и добровольного ухода как высшей гармонии.

«Мы все обретем бессмертие», или финальная ария как манифест новой эпохи

Кульминацией трансформации образа становится финальная ария персонажа «Мы все обретем бессмертие». В ней происходит снятие оппозиции «мягкость/твердость», о которой Ян Ян пишет следующее: «ее актерская игра в этой сцене, полная искренности и трагизма, позволяет в полной мере раскрыть глубину характера Нарэнгаова — ее нежную женственность (“мягкость”) и героическую стойкость (“твердость”))» [Ян Ян, с. 142]. В контексте глобализации ария также работает на нескольких уровнях; так, для китайской аудитории в ней слышны интонации традиционного куцяна, вызывающие ассоциации с исторической памятью народа. Для западного же слушателя драматургия арии (серия высоких нот — колоратурный пассаж — катарсис) соответствует канонам веристской оперы. Ян Ян утверждает, что «после серии драматичных высоких нот следует самый сложный колоратурный пассаж, который Яо Хун исполняет с блеском, передавая предельную самоотдачу и духовную победу героини» [Ян Ян, с. 34].

Таким образом, смерть Нарэнгаова перестает быть локальным этнографическим эпизодом и превращается в полноценный, универсальный символ жертвенной любви, понятный любой культуре.

При этом целостная трансформация женского образа в «Степных просторах» имеет глубоко прагматическое измерение, помимо эстетического, которое оказывается напрямую связанное с задачами межкультурной коммуникации. Как подчеркивает по данному вопросу Го Вэй, «современная национальная опера Китая является продуктом сочетания китайских и западных традиций», однако на пути ее продвижения на мировую сцену существуют серьезные барьеры — языковые, эстетические, рыночные [Го Вэй, 2022, с. 143]. Образ Нарэнгаова, в этом контексте, лишенный прямой политической ангажированности, оказывается значительно более «экспортноориентированным», чем героини «красных опер».

Западный зритель, не столь знакомый с деталями китайской революционной истории, способен сопереживать героине, движимой любовью, ревностью, чувством долга перед родом и добровольной смертью как высшим доказательством невиновности — формируется четко универсальный, трагический сюжет, понятный без комментариев. Кроме того, сам по себе изученный нами ранее вокальный синтез бельканто и куцяна, продемонстрированный Яо Хун, формирует важный эффект «остранения» по Брехту — знакомый академический голос тут вдруг обретает чужеродные, щемящие обертоны, что интригует подготовленно-

го западного слушателя. Благодаря этому, мы можем говорить, что опера «Степные просторы» выполняет роль «культурного посредника»: сохраняя при всем этом национальную идентичность на уровне музыкального материала и сюжета. Так, произведение переводит систему эмоций и ценностей на язык, доступный глобальной аудитории, и тем самым прокладывает путь для других китайских опер на международные сцены.

Заключение

Проведенный комплексный анализ позволяет утверждать, что образ Нарэнгаова в опере «Степные просторы» является знаковым для понимания трансформации женских образов в китайском оперном искусстве эпохи глобализации.

Эволюция происходит по нескольким направлениям: 1) от идеологического героя («Сестра Цзян») к трагической личности (Нарэнгаова); 2) от монументальной героики к психологическому реализму; 3) от локальной музыкальной диалектики к синтезу академического бельканто и национальной техники куцян. Самопожертвование героини, обусловленное не классовыми, а нравственными императивами, выводит китайскую оперу на уровень общечеловеческой проблематики, делая ее конкурентоспособной на мировой сцене.

Подобную гармоничную и двойственную адаптацию не следует понимать как одностороннюю вестернизацию или утрату национальной специфики; напротив, мы полагаем, что выполненный анализ образа Нарэнгаова показывает, как именно глобализация стимулировала в китайской опере возвращение к глубинным архетипам традиционной культуры, но в новой, рефлексивной форме. Жертвенный акт героини, бросающейся на меч, перекликается с древними китайскими представлениями о цзе (нравственная чистота) и и (справедливость), которые сами по себе уже не требуют политического обоснования. В то же время трагическая развязка, оформленная средствами европейской оперной драматургии (лейтмотивы, сквозное симфоническое развитие, кульминационная ария-монолог), делает подобный яркий но трагичный архаический этический кодекс актуальным и убедительным для современного зрителя любой культуры в условиях глобального сообщества.

Не случайно исследователь Ван Юньтао отмечает, что в операх второго периода (после 1980-х) «текстуальность и нормативность становятся центральными аспектами построения произведения» [Ван Юньтао, 2025, с. 11]. Так, мы можем уверенно говорить, что в случае с «Нарэнгаова» нарочитая «нормативность» оказывается двунаправленной: она одновременно и удовлетворяет требованиям западной оперной формы (наличие арии-кульминации, катарсиса), и

ожиданиям китайской аудитории, которая узнает в героине традиционные добродетели.

Следовательно, трансформация женского образа в китайской опере под влиянием глобализации есть не разрыв с традицией, а ее успешное, массовое переоткрытие через универсальный язык европейского музыкального театра – процесс, который можно назвать «диалогичной модернизацией».

Научная новизна проведенного исследования, опираясь на вышеизложенное, таким образом заключается в убедительном доказательстве того, что именно синтез вокальных традиций и усложнение психологической мотивации поступка стали основными инструментами адаптации национальной оперы к актуальным вызовам глобального культурного пространства, сохранив при этом уникальную китайскую идентичность.

Литература

1. Ван Юньтао. Китайская академическая опера XX–XXI веков: Проблемы жанровой типологии // *Культура и искусство*. 2025. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-akademicheskaya-opera-xx-xxi-vekov-problemy-zhanrovoy-tipologii> (дата обращения: 04.04.2026).
2. Го Вэй. Развитие и распространение китайской оперы в межкультурном пространстве // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*. 2022. №3 (302). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-i-rasprostranenie-kitayskoy-opery-v-mezhkulturnom-prostranstve> (дата обращения: 04.04.2026).
3. Гуань Чэнюань. Особенности воплощения женских героических образов в китайской народной опере // *Культурный код*. 2023. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-voploscheniya-zhenskih-geroicheskikh-obrazov-v-kitayskoy-narodnoy-opere> (дата обращения: 04.04.2026).
4. Лю Юнь. Особенности трактовки героических женских образов в опере «Сестра Цзянь» // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*. 2022. №2 (297). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-traktovki-geroicheskikh-zhenskih-obrazov-v-opere-sestra-tszyan> (дата обращения: 04.04.2026).
5. Тимофеев А. А., Чжан Ю. Традиционное музыкальное искусство Китая как феномен культуры / Ю. Чжан, А. А. Тимофеев // *Вестник ГГУ*. – 2024. – № 6. – С. 444-453. – EDN MMJBNC.
6. Тимофеев А. А., Чжан Ю. Традиционное музыкальное искусство Китая в творчестве современных китайских композиторов / Ю. Чжан, А. А. Тимофеев // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. – 2025. – № 2. – С. 15-21. – EDN SULCOB.
7. Ян Ян. Женские образы в китайских операх: синтез вокального искусства и актерской выразительности (на примере опер «Дочь партии» Чжан Чжоя и Ван Цзунзе и «Теплые просторы» Сюй Чжаньхэя) // *Международный журнал гуманитарных и естественных наук*. 2025. №8 (107). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskie-obrazy-v-kitayskikh-operah-sintez-voakalnogo-iskusstva-i-akterskoy-vyrazitelnosti-na-primere-oper-doch-partii-chzhan-chzhoya> (дата обращения: 04.04.2026).

REFERENCES

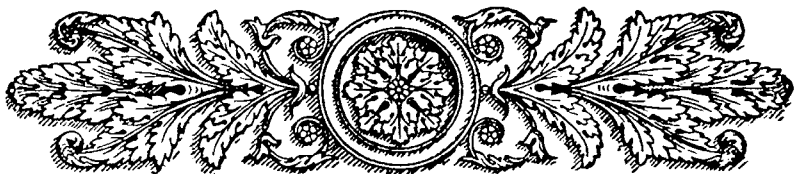
1. Wang Yuntao. *Kultura i iskusstvo*, 2025, No. 6, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-akademicheskaya-opera-xx-xxi-vekov-problemy-zhanrovoy-tipologii> (accessed April 04, 2026).
2. Guo Wei. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie*, 2022, No. 3 (302), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-i-rasprostranenie-kitayskoy-opery-v-mezhkulturnom-prostranstve> (accessed April 04, 2026).

3. Guan Chenyuan. *Kul'turnyy kod*, 2023, No. 3, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-voploscheniya-zhenskih-geroicheskikh-obrazov-v-kitayskoy-narodnoy-opere> (accessed April 04, 2026).
4. Liu Yun. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie*, 2022, No. 2 (297), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-traktovki-geroicheskikh-zhenskih-obrazov-v-opere-sestra-tszyan> (accessed April 04, 2026).
5. Timofeev A.A., Zhang Yu. *Vestnik GGU*, 2024, No. 6, pp. 444-453.
6. Timofeev A.A., Zhang Yu. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 2025, No. 2, pp. 15-21.
7. Yang Yan. *Mezhdunarodnyy zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, 2025, No. 8 (107), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskie-obrazy-v-kitayskikh-operakh-sintez-vokalnogo-iskusstva-i-akterской-vyrazitelnosti-na-primere-oper-doch-partii-chzhan-chzhoya> (accessed April 04, 2026).

Дата поступления рукописи в редакцию: 26.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ
ИСКУССТВА



В.А. Горбик

Значимость интонации в церковном хоре

Аннотация. В статье рассматривается значение интонации в церковном хоровом пении как одного из основных факторов, влияющих на качество и художественную выразительность звучания. Интонация анализируется не только как характеристика звуковысотной точности, но и как сложное многослойное явление, объединяющее акустические, ансамблевые и смысловые компоненты. Целью исследования является определение роли интонации в формировании церковного хорового звучания и выявление ее функций в системе богослужебного пения. Методологическую основу составляют положения интонационной теории, а также научные подходы в области музыкознания и хороведения, позволяющие рассматривать интонацию в совокупности ее структурных и выразительных свойств. В ходе исследования установлено, что интонация в церковном хоре проявляется на нескольких уровнях, обеспечивая точность строя, согласованность голосов и целостность художественного образа. Показано, что интонационная организация обусловлена традицией исполнения, особенностями ладовой системы и спецификой богослужебного текста, что формирует характерное звучание церковного хора. Научная новизна работы состоит в комплексном осмыслении интонации как системообразующего элемента церковного хорового пения и в уточнении ее многоуровневой структуры. Практическая значимость исследования заключается в возможности применения полученных результатов в педагогической и исполнительской деятельности, в том числе при подготовке хормейстеров и организации репетиционного процесса.

Ключевые слова: церковное пение, хоровое искусство, духовная музыка, ансамбль, хоровой строй, богослужение.

Введение



современное развитие церковно-певческой практики характеризуется возрастанием внимания к качеству хорового звучания, что обусловлено как возрождением богослужебной традиции, так и повышением требований к исполнительской культуре церковных коллективов. В условиях активного включения хоров в литургическую жизнь особую значимость приобретает проблема интонационной точности, являющейся одним из ключевых факторов формирования художественной целостности и выразительности звучания.

Интонация в церковном хоре выступает не только как акустическая характеристика, но и как носитель смыслового, духовного и стилистического содержания. В отличие от светского хорового исполнительства, церковное пение предполагает особую интонационную природу, связанную с канонической традицией, ладовой организацией и спецификой богослужебного текста. В этой связи проблема интонации выходит за рамки сугубо технической категории и приобретает комплексный характер, включающий музыкально-теоретический, исполнительский и культурно-исторический аспекты.

Несмотря на значительный объем научных исследований, посвященных интонационной теории (Б. В. Асафьев [1]), вопросам хорового звучания (П. Г. Чесноков [2], А. А. Егоров [3]) и специфике церковного пения (М. Ю. Хохлова [4], Е. М. Шафранов [5]), проблема осмысления значимости интонации в современной церковно-хоровой практике не получила достаточного научного освещения.

Актуальность исследования обусловлена возрастанием роли церковного хорового исполнительства в современной богослужебной практике и необходимостью повышения качества хорового звучания. В этих условиях особую значимость приобретает проблема интонационной точности как основы ансамблевого единства, выразительности и стилистической достоверности исполнения, что требует ее комплексного научного осмысления.

Цель исследования заключается в выявлении значимости интонации как основополагающего компонента церковного хорового звучания и определении ее функций в системе богослужебного пения. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач: рассмотреть теоретические подходы к понятию интонации в музыкальном искусстве; выявить специфику интонации в церковном пении; проанализировать влияние интонационной точности на качество хорового звучания; определить роль интонации в практике работы церковного хора; охарактеризовать взаимосвязь интонации с ансамблем, строем и выразительностью исполнения.

Объектом исследования является церковное хоровое пение как особый вид музыкально-исполнительской деятельности. Предмет — интонация как системообразующий фактор церковного хорового звучания.

Научная новизна исследования состоит в уточнении интонации как многоуровневого явления, включающего звуковысотный, ансамблевый и художественно-смысловой уровни, а также в выявлении ее системообразующей роли в церковном хоровом пении. В работе обоснована зависимость интонационной организации от богослужебного текста и исполнительской традиции, что позволяет рассматривать интонацию как связующее звено между музыкальной и речевой природой церковного звучания.

Обзор литературы

Осмысление интонации в музыкознании традиционно связано с интонационной концепцией, разработанной Б. В. Асафьевым, в рамках которой интонация понимается как динамическая основа музыкального мышления и художественной выразительности [1]. Дальнейшее развитие этих идей отражено в исследованиях, посвященных хоровому исполнительству, где внимание акцентируется на взаимосвязи интонационной точности с ансамблевым единством и качеством звучания. В трудах по хороведению (П. Г. Чесноков [2], А. А. Егоров [3]) подчеркивается значимость стройности звучания и согласованности голосов как базовых условий профессионального уровня хора.

Современные научные работы расширяют трактовку интонации, рассматривая ее не только как акустический параметр, но и как носитель художественно-смысловых характеристик. Так, в исследовании А. Б. Критского и Б. Д. Критского, интонация соотносится с феноменом хоровой звучности и рассматривается как фактор, обеспечивающий целостность ансамбля [6]. Аналогичный подход прослеживается в работе И. А. Пециной, где анализ исполнительской культуры духовной музыки осуществляется через систему критериев, в которой интонационная точность занимает центральное место [7].

Значительный пласт исследований посвящен специфике церковного пения. В работе М. Ю. Хохловой выявляются особенности интонационной организации богослужебных песнопений, что позволяет рассматривать интонацию как один из ключевых элементов их музыкального строя [4]. В исследованиях Е. М. Шафранова рассматриваются вопросы интерпретации и практического освоения демественного распева, при этом подчеркивается влияние традиции и исполнительской практики на формирование устойчивых интонационных моделей [5].

Вопросы соотношения интонационных структур и ладовой организации церковной музыки анализируются в работе М. И. Олевской, где сопоставление ин-

тонационных конструкций с системой осмогласия позволяет выявить принципы формирования мелодического материала [8]. В свою очередь, Е. А. Овечкина обращается к особенностям звучания православных молитвословий, находящих на пересечении речевой и музыкальной интонации, что расширяет представление о природе интонации как многослойного явления [9].

Проблемы формирования вокально-хоровых навыков и развития ансамблевого звучания рассматриваются в педагогических исследованиях, в частности в работах Е. В. Пляскиной [10] и зарубежных авторов Y. A. Bauk et al. [11], где подчеркивается значимость системной работы над качеством звучания, включая формирование интонационной устойчивости.

Междисциплинарный подход к изучению вокальной деятельности представлен в исследованиях V. Sharma et al, посвященных физиологическим аспектам голосообразования, где интонация рассматривается в связи с функциональным состоянием голосового аппарата [12]. В гуманитарной плоскости интонация осмысливается как средство передачи смысловых и эмоциональных характеристик, что позволяет рассматривать ее как универсальную категорию художественной выразительности [13].

Исторический ракурс проблемы представлен в работе А. П. Сологуба, где анализируются представления о церковном пении в музыкальной критике начала XX века, что свидетельствует о длительной традиции осмысления качества и выразительности хорового звучания [14].

Таким образом, существующие исследования демонстрируют многоаспектный характер изучения интонации, охватывающий теоретические, исполнительские, педагогические и культурно-исторические направления. Вместе с тем целостное рассмотрение интонации как системообразующего элемента церковного хорового звучания остается недостаточно разработанным, что определяет актуальность дальнейших исследований в данной области.

Методология исследования

Методологическая база работы формируется на основе комплексного подхода к рассмотрению интонации в церковном хоровом пении, включающего положения музыкознания, хороведения и теории исполнительства. В качестве теоретической опоры используются научные представления об интонации как ключевом элементе музыкальной выразительности, а также исследования, посвященные специфике хорового звучания и церковно-певческой традиции.

Настоящее исследование имеет теоретико-аналитическую направленность и основано на изучении и систематизации научных источников, посвященных проблемам интонации, хорового исполнительства и богослужебного пения. В

работе сопоставляются различные подходы к трактовке интонации, ее функций и значения в структуре хорового звучания.

В качестве основных методов используются анализ, обобщение и сопоставление научных данных, что позволяет выявить характерные особенности интонации в церковном пении. Сравнительно-сопоставительный подход дает возможность определить различия между церковной и светской хоровой традицией, а также уточнить специфику богослужебного звучания.

Особое внимание уделяется музыкально-аналитическому рассмотрению церковных песнопений, направленному на выявление устойчивых интонационных моделей, обусловленных традицией исполнения и особенностями ладовой организации.

Дополнительно учитывается междисциплинарный аспект исследования, позволяющий рассматривать интонацию в контексте взаимодействия музыкальной и речевой природы звучания, что способствует более глубокому пониманию ее выразительных функций.

Применение указанного комплекса методов обеспечивает целостное рассмотрение интонации как многокомпонентного явления и позволяет определить ее роль в формировании церковного хорового звучания.

Результаты исследования

Интонация как системообразующий элемент церковного хорового звучания, оказывающий непосредственное влияние на его художественное качество и выразительность. В отличие от существующих исследований, где интонация рассматривается преимущественно как акустическая характеристика, в данной работе она осмысливается как комплексный элемент, включающий художественно-смысловой аспект.

Интонационная точность в церковном пении не ограничивается звуковысотной корректностью, а представляет собой многокомпонентное явление, включающее акустические, стилистические и смысловые характеристики.

Интонация в церковном хоре функционирует на нескольких взаимосвязанных уровнях. На звуковысотном уровне она обеспечивает точность строя и согласованность голосов, формируя основу ансамблевого звучания. На уровне ансамблевой организации интонация проявляется в согласованности тембровых и динамических характеристик, что способствует целостности хоровой ткани. На художественном уровне выступает средством передачи смыслового содержания богослужебного текста и формирования выразительности исполнения. Данный подход соотносится с положениями интонационной теории, однако уточняет ее применение в условиях церковного хорового пения.

Интонационная сторона церковного пения тесно связана с традицией и ладовой организацией богослужебной музыки. В рамках осмогласной системы и различных видов распевов формируются устойчивые интонационные модели, определяющие характер мелодического движения и специфику звучания. Отклонение от данных моделей ведет к нарушению не только звуковысотной точности, но и стилистической целостности церковного пения.

Так, в песнопениях знаменного распева закреплённые за определёнными гласами интонационные обороты задают специфическое направление мелодического движения, отклонение от которого воспринимается как нарушение стилевой нормы. Сходным образом, в степенных антифонах функционируют устойчивые интонационные модели, обеспечивающие узнаваемость мелодики и ее соответствие богослужебной традиции. Это позволяет рассматривать интонацию не только как средство звуковысотной организации, но и как носитель устойчивых стилистических характеристик.

Подобные закономерности наблюдаются и в многоголосной практике церковного пения, где стабильность интонации в гармонической вертикали обеспечивает чистоту строя и тембровую слитность голосов. Даже незначительное отклонение в одном из голосов может нарушить общее звуковое равновесие, что особенно ощутимо при исполнении *a cappella*.

Систематизация теоретических и методических подходов даёт основание рассматривать интонацию как компонент, непосредственно связанный с основными характеристиками хорового звучания, включая ансамблевую согласованность, строй и тембровый баланс голосов. Это позволяет утверждать, что устойчивость интонации является одним из условий, обеспечивающих целостность звуковой ткани и ее внутреннюю упорядоченность.

Уровень интонационной точности оказывает существенное влияние на ансамблевое качество: даже незначительные отклонения в звуковысотной организации могут нарушать соотношение голосов и снижать ясность звучания. Напротив, стабильность интонации способствует тембровому выравниванию и формированию единого звукового образа хора.

В случаях недостаточной интонационной устойчивости наблюдается нарушение внутренней организации звучания, ослабление ансамблевого единства и снижение выразительности исполнения, что отрицательно сказывается на восприятии музыкального материала.

Значимую роль в формировании интонационной культуры певческого коллектива играет деятельность руководителя хора. Работа с интонацией представляется как организованный и целенаправленный процесс, включающий развитие слуховых навыков, закрепление устойчивых интонационных представлений и освоение стилистических особенностей церковного репертуара. Результатив-

ность данной деятельности в значительной степени зависит от используемых дирижером методических приемов, направленных на обеспечение звуковысотной точности, согласованности голосов и стабильности ансамблевого звучания. Особое значение имеет развитие внутреннего слуха и способности к осознанному интонированию, что непосредственно влияет на качество исполнения. Данный вывод развивает представления, изложенные в работах по хороведению [6, 8], акцентируя внимание на специфике церковного исполнительства.

Наряду с этим работа над интонацией требует учета специфики церковного пения, обусловленной традицией, особенностями ладовой организации и характером богослужебного текста, что предполагает от руководителя хора не только техническую компетентность, но и глубокое понимание стилистических норм.

Следует отметить, что интонация в церковном пении тесно связана также с речевой природой богослужебного текста. Музыкальное интонирование соотносится с просодическими характеристиками слова, такими как акцентная структура, ритмическая организация и особенности интонационного оформления высказывания, что способствует более точному раскрытию смыслового содержания.

Такая взаимосвязь усиливает выразительный потенциал исполнения и обеспечивает согласованность музыкального и словесного компонентов, являющуюся характерной чертой церковного пения. В этом аспекте интонация выступает не только как элемент звуковысотной организации, но и как средство смысловой интерпретации текста, направленное на выявление его духовного содержания.

Таким образом, интонацию можно рассматривать как объединяющий механизм, связывающий музыкальную и речевую системы и обеспечивающий целостность восприятия богослужебного произведения. В целом интонация в церковном хоре проявляется не только как техническая характеристика, но и как ключевой фактор, определяющий художественную целостность, стилистическую достоверность и смысловую выразительность исполнения. Ее значение проявляется в обеспечении ансамблевого единства, сохранении традиционных особенностей звучания и формировании высокого уровня хоровой культуры.

Выводы

В рамках проведенного исследования уточняется роль интонации в церковном хоровом пении как системообразующего фактора, влияющего на качество и выразительность звучания. Обосновано, что интонация представляет собой многокомпонентное явление, включающее звуковысотные, ансамблевые и художественно-смысловые характеристики.

Установлена и теоретически аргументирована взаимосвязь интонации с традицией исполнения, ладовой организацией и особенностями богослужебного текста, что формирует специфику церковного звучания. Показано, что интонационная точность выступает основой ансамблевого единства и стилистической достоверности исполнения. В работе уточняется многоуровневая структура интонации и обосновывается ее роль в формировании целостности церковного хорового звучания, а также раскрывается ее связь с богослужебным текстом и традицией исполнения.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения полученных результатов в процессе подготовки хормейстеров и организации репетиционной деятельности церковных хоров.

Перспективы дальнейших исследований связаны с изучением интонационных особенностей различных видов распевов, а также с анализом формирования интонационной культуры в современной исполнительской практике.

Литература

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1952. — 224 с.
3. Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором / А. А. Егоров. — Л.; М.: Музгиз, 1951. — 239 с.
4. Хохлова, М. Ю. Интонационные особенности степенных антифонов митрополита Ионафана (Елецких) / М. Ю. Хохлова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2025. — Вып. 57. — С. 129–144. — DOI: 10.15382/sturV202557.129-144.
5. Шафранов, Е. М. Вопросы интерпретации демественного распева в старообрядческой богослужебной практике / Е. М. Шафранов // Academia: музыковедение, исполнительство, педагогика. — 2024. — № 1 (10). — С. 59–67. — URL: <https://axu.ru/academia> (дата обращения: 21.02.2026).
6. Критский, А. Б. Феномен хоровой звучности в контексте интонационной теории как компонент вузовской подготовки музыканта-педагога / А. Б. Критский, Б. Д. Критский // Музыкальное искусство и образование. — 2020. — Т. 8, № 2. — С. 54–71. — DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-2-54-71.
7. Печина, И. А. Основные показатели культуры исполнения русской духовной музыки / И. А. Печина // Поволжский педагогический вестник. — 2020. — Т. 8, № 4 (29). — С. 130–137.
8. Олевская, М. И. Сходство отдельных мелодических структур и их фиксации в интонации и музыке (на базе сопоставления интонационных конструкций и осмогласия) / М. И. Олевская // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. — 2013. — № 23. — С. 262–268.
9. Овечкина, Е. А. Особенности звучания православных молитвословий / Е. А. Овечкина // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языковедение. — 2010. — Т. 9, № 1. — С. 73–79.
10. Пляскина, Е. В. Духовные произведения отечественных композиторов в хоровом классе как основа профессионального развития хормейстеров / Е. В. Пляскина // Мир науки, культуры, образования. — 2018. — № 3 (70). — С. 62–65.
11. Bauk, Y. A. Pengembangan Kualitas Vokal dan Harmoni melalui Latihan Koor di Gereja dalam Program MBKM Mandiri di SMPK St. Theresia Kupang / Y. A. Bauk, V. A. Tonbesi, A. T. Knoten,

- M. R. G. Tiku, S. Lio // *Jurnal Pelayanan dan Pengabdian Masyarakat Indonesia*. — 2024. — Vol. 3, No. 4. — P. 224–230. — DOI: 10.55606/jppmi.v3i4.1677.
12. Sharma, V. A survey of vocal health in church choir singers / V. Sharma, S. Nayak, U. Devadas // *European Archives of Oto-Rhino-Laryngology*. — 2021. — Vol. 278. — P. 2907–2917. — DOI: 10.1007/s00405-021-06770-0.
13. Косенко, В. Роль интонации в практике сценической речи / В. Косенко // *Вопросы театра*. — 2024. — № 1–2. — С. 178–191.
14. Сологуб, А. П. Критика церковно-певческих вопросов на страницах петербургского светского издания (на примере материалов «Русской музыкальной газеты» начала 1904 года) / А. П. Сологуб // *Актуальные вопросы церковной науки*. — 2022. — № 1. — С. 290–298.

REFERENCES

1. Asafyev, B. V. (1971). *Muzykal' naya forma kak protsess* [Musical form as a process] (2nd ed.). Leningrad: Muzyka. 376 pp.
2. Chesnokov, P. G. (1952). *Khor i upravleniye im* [The choir and its management] (2nd ed.). Moscow: Muzgiz. 224 pp.
3. Egorov, A. A. (1951). *Teoriya i praktika raboty s khorom* [Theory and practice of working with a choir]. Leningrad; Moscow: Muzgiz. 239 pp.
4. Khokhlova, M. Yu. (2025). Intonatsionnyye osobennosti stepennykh antifonov mitropolita Ionafana (Yeletskikh) [Intonational features of the degree antiphons of Metropolitan Ionafan (Yeletsky)]. *Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Series V: Questions of the history and theory of Christian art], 57, 129–144. <https://doi.org/10.15382/sturV202557.129-144>
5. Shafranov, E. M. (2024). Voprosy interpretatsii demestvernogo raspeva v staroobryadcheskoy bogoslužebnoy praktike [Issues of interpretation of the demestvernny chant in Old Believer liturgical practice]. *Academia: muzykoznanije, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: musicology, performance, pedagogy], 1(10), 59–67. Retrieved from <https://axu.ru/academia>
6. Kritsky, A. B., & Kritsky, B. D. (2020). Fenomen khorovoy zvuchnosti v kontekste intonatsionnoy teorii kak komponent vuzovskoy podgotovki muzykanta-pedagoga [The phenomenon of choral sonority in the context of intonation theory as a component of university training for a musician-teacher]. *Muzykal'noye iskusstvo i obrazovaniye* [Musical Art and Education], 8(2), 54–71. <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2020-8-2-54-71>
7. Petsina, I. A. (2020). Osnovnyye pokazateli kul'tury ispolneniya russkoy dukhovnoy muzyki [Main indicators of the performance culture of Russian sacred music]. *Povolzhskiy pedagogicheskiy vestnik* [Volga Region Pedagogical Bulletin], 8(4), 130–137.
8. Olevskaya, M. I. (2013). Skhodstvo otdel'nykh melodicheskikh struktur i ikh fiksatsii v intonatsii i muzyke (na baze sopostavleniya intonatsionnykh konstruktсий i osmoglasiya) [Similarity of individual melodic structures and their fixation in intonation and music (based on a comparison of intonational constructions and the Octoechos)]. In *Ezhegodnaya bogoslovskaya konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta* [Annual Theological Conference of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University] (No. 23, pp. 262–268).
9. Ovechkina, E. A. (2010). Osobennosti zvuchaniya pravoslavnykh molitvosloviy [Features of the sound of Orthodox prayers]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Yazykoznanije* [Science Journal of VolSU. Linguistics], 9(1), 73–79.
10. Plyaskina, E. V. (2018). Dukhovnyye proizvedeniya otechestvennykh kompozitorov v khorovom klasse kak osnova professional'nogo razvitiya khormeysterov [Sacred works of domestic composers in the choral class as the basis for the professional development of choirmasters]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of Science, Culture, Education], 3(70), 62–65.
11. Bauk, Y. A., Tonbesi, V. A., Knoten, A. T., Tiku, M. R. G., & Lio, S. (2024). Pengembangan Kualitas Vokal dan Harmoni melalui Latihan Koor di Gereja dalam Program MBKM Mandiri di SMPK St. Theresia Kupang. *Jurnal Pelayanan dan Pengabdian Masyarakat Indonesia*, 3(4), 224–230. <https://doi.org/10.55606/jppmi.v3i4.1677>
12. Sharma, V., Nayak, S., & Devadas, U. (2021). A survey of vocal health in church choir singers. *European Archives of Oto-Rhino-Laryngology*, 278, 2907–2917. <https://doi.org/10.1007/s00405-021-06770-0>

13. Kosenko, V. (2024). Rol' intonatsii v praktike stsenicheskoy rechi [The role of intonation in stage speech practice]. *Voprosy teatra [Theatre Questions]*, 1–2, 178–191.
14. Sologub, A. P. (2022). Kritika tserkovno-pevcheskikh voprosov na stranitsakh peterburgskogo svetskogo izdaniya (na primere materialov «Russkoy muzykal'noy gazety» nachala 1904 goda) [Criticism of church-singing issues on the pages of a St. Petersburg secular publication (on the example of materials from the Russian Musical Gazette of early 1904)]. *Aktual'nyye voprosy tserkovnoy nauki [Current Issues of Church Science]*, 1, 290–298.

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



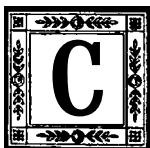
А.Ю. Рыженков

Педагогические аспекты при исполнении музыкального произведения на сцене

Аннотация. Сценическое исполнение произведений представляет собой сложную музыкальную психофизиологическую и педагогическую задачу, требующую не только высокого технического мастерства, но и развитого артистизма, эмоциональной устойчивости, способностей к саморегуляции. В современной музыкальной педагогике остается недостаточно изученным педагогическим вопросом о системном обеспечении условий, обеспечивающих успешность сценического выступления. Цель статьи – раскрыть основные педагогические аспекты, влияющие на качество исполнения музыкального произведения на сцене, и подчеркнуть педагогические условия, формирующие сценическую компетентность будущего музыканта-исполнителя. Проблемы, рассматриваемые в статье: сценическая тревожность, развитие артистизма, навыки саморегуляции, методика подготовки к сценическому выступлению. Определены основные педагогические аспекты: работа со сценической тревожностью, развитие артистизма, вызовы навыков саморегуляции, системная подготовка к проявлению. Предложены педагогические условия формирования сценической компетентности.

Ключевые слова: сценическое выступление, музыкальная педагогика, сценическая тревожность, артистизм, саморегуляция, сценическая компетентность, подготовка к выступлению, педагогические условия, музыкальный исполнитель, педагогический процесс.

Введение



сценическое исполнение произведения является одним из наиболее сложных видов музыкальной профессиональной деятельности музыканта. Оно требует не только высокого технического мастерства, музыкального интерпретирования, но и развитого артистизма, эмоциональной устойчивости, способностей к саморегуляции в условиях сценического напряжения. Современная музыкальная педагогика сталкивается с актуальной проблемой, такой как системно подготовить будущего исполнителя к успешному сценическому выступлению, минимизируя негативное влияние сценической тревожности и формируя устойчивую сценическую компетентность.

Актуальность исследования определена рядом факторов. Во-первых, в конкурентной музыкальной среде успех исполнителя часто определяется не только техническим мастерством, но и художественной выразительностью на сцене. Как отмечает Г. Л. Катуар, «артистизм музыканта-исполнителя музыки включает способность к эмоциональной передаче содержания, импровизационности, инициативности на сцене, что является исключительным условием для достижения успеха» [7, с. 19]. Во-вторых, исследования показывают, что сценическая тревожность является распространённой проблемой среди музыкантов, отрицательно влияющих на качество исполнения. Ц. Ли [8, с. 305] и Ю. С. Давыдова [5, с. 45] отмечают, что «тревожность влияет на техническое мастерство, музыкальную выразительность и общее качество исполнения на ударных инструментах». Зарубежные исследования подтверждают, что до 70% музыкантов испытывают своеобразную сценическую тревожность перед выходом. В-третьих, в современной педагогической литературе недостаточно систематизированных данных отражающих перечень педагогических условий, направленных на обеспечение сценической компетентности обучающихся.

В научной литературе проблема сценического изображения образа в различных аспектах. Т. С. Орлова посвящает исследование формирования навыков саморегуляции в сценическом исполнении, описывая технику работы с дыханием, мышечным напряжением, эмоциональным состоянием [9, с. 69]. Т. И. Петренко исследует «роль мышечной релаксации в подготовке музыкантов-исполнителей, подчеркивая ее значение для воздействия на напряжение перед выступлением» [10, с. 499]. А. В. Волкова разрабатывает системный подход к методике подготовки к сценическому выступлению на фортепиано, включающий не только техническую обработку произведения, но и образные проявления, работу сценическим образом, рефлекссию опыта выступлений [4, с. 178]. С. В. Адаменко исследует «роль сценической практики в учебном процессе при исполнении песенного фольклора в зависимости от интерпретации фольклора на сцене,

отмечая, что регулярные выступления перед аудиторией являются важнейшим условием формирования сценической компетентности» [2, с. 28].

Однако анализ литературы показывает, что проблема сценического исполнения исследуется фрагментарно. Отсутствует систематизированное описание педагогических аспектов и условий формирования сценической компетентности. Н. А. Ветлугина исследует «развитие творческой самостоятельности музыканта, предпочитаемого педагогическими условиями этого процесса, но не связывает их напрямую со сценическими исполнениями» [3, с. 32]. Н. М. Абдулаева в своей работе формулирует «педагогические условия формирования сценической компетентности, но исследование носит ограниченный эмпирический характер» [1, с. 9]. К. Е. Ибраева, Р. М. Рысбекова проводят комплексное исследование диагностики уровня этномузыкальной культуры будущих учителей в вузе [6]. Таким образом, актуальность исследования обусловила необходимость систематизации педагогических аспектов и формирования условий сценической компетентности будущего музыканта-исполнителя, что отсутствует в современной научной литературе.

Цель статьи – раскрыть основные педагогические аспекты, влияющие на качество исполнения музыкального произведения на сцене, и подчеркнуть педагогические условия, формирующие сценическую компетентность будущего музыканта-исполнителя. Задачи исследования: 1. Проанализировать научную литературу по проблемам музыкально-сценического исполнения в педагогике. 2. Выявить ключевые педагогические аспекты, влияющие на успешность сценического представления. 3. Определить педагогические условия формирования сценической компетентности. 4. Разработать рекомендации для педагогов по подготовке учащихся к сценическим представлениям.

Материалы и методы

Материал исследования включает научную литературу по проблемам музыкально-сценического исполнения в педагогике, изданную в период 2015–2025 гг. Выбраны источники по тематике исследования, содержащих эмпирические данные, методические рекомендации, теоретические обобщения. Методы исследования: теоретический анализ научной литературы, обобщение и систематизация, педагогическое наблюдение, интерпретация педагогического опыта.

Результаты и обсуждение

Сценическая тревожность является наиболее распространённой проблемой среди музыкантов, отрицательно влияющей на качество исполнения. Ц. Ли указывает, что «тревожность проявляется в виде побочных симптомов (повышенное сердцебиение, воздушное дыхание, мышечное напряжение, дрожь в руках),

эмоциональных симптомов (страх ошибок, боязнь неудачи, чувство неуверенности) и когнитивных симптомов (негативные мысли о выступлении, вызванные ошибками)» [8, с. 304]. К. Е. Ибраева, Р. М. Рысбекова подтверждают, что «до 70% музыкантов испытывают своеобразную сценическую тревожность перед выходом, что отрицательно влияет на техническое мастерство и музыкальную выразительность» [6].

Педагогические аспекты работы со сценической тревожностью включают работу с сопутствующими, эмоциональными и когнитивными симптомами тревожности. Как отмечает Т. С. Орлова, «основные методики включают в себя следующие техники (регулярная внутренняя работа, ритмичное дыхание перед выходом), мышечную релаксацию (методики прогрессивной мышечной релаксации для снижения мышечного напряжения), когнитивную перестройку (работа с негативными воздействиями, сохранение позитивного сценического образа)» [9, с. 69]. Т. И. Петренко повышает роль мышечной релаксации в снижении постоянного напряжения перед выступлением, описывая конкретные методы прогрессивной мышечной релаксации [10, с. 496].

Системная сценическая практика является важнейшим компонентом работы со сценической тревожностью. А. В. Волкова отмечает, что «регулярные имитационные проявления перед небольшой аудиторией, имитация сценических условий помогают адаптироваться к сценическим условиям, снижая тревожность» [4]. С. В. Адаменко подтверждает, что регулярные выступления перед аудиторией (мастер-классы, конкурсы, публичные выступления) являются важнейшим условием формирования сценической компетентности [2, с. 30].

Индивидуальный подход к работе со сценической тревожностью является респектабельным аспектом. Ж. Фань утверждает, что индивидуализация необходима для развития творческой самостоятельности в условиях дополнительного музыкального образования, что также влияет на снижение сценической тревожности [11, с. 205]. Работа сценической тревожности требует системного напряжения, включая сопутствующие, эмоциональные и когнитивные аспекты. Ключевым является создание благоприятной психоэмоциональной среды, где обучающийся чувствует поддержку и безопасность. Сравнивая подходы российских и зарубежных авторов, можно отметить, что Ц. Ли [8] и Ж. Фань [11] уделяют больше внимания когнитивной перестройке и работе с негативными последствиями, тогда как российские авторы (Т. И. Петренко [10], Т. С. Орлова [9]) больше фокусируются на последовательных аспектах (дыхание, мышечная реакция). Это может быть связано с различиями в условиях обучения и культурными особенностями.

Артистизм является ключевым компонентом сценической компетентности, включающей способность к эмоциональной передаче музыкального содержа-

ния, импровизационности, инициативности на сцене. Г. Л. Катуар приходит к выводу, что «артистизм музыканта-исполнителя формируется через системную работу с эмоциональной сферой обучающийся, развитие творческой самостоятельности» [7, с. 93]. Н. А. Ветлугина исследует развитие творческой самостоятельности музыканта, популярные педагогические условия этого процесса: поддержку инициативности обучающегося, возможности способности к самостоятельному музыкальному интерпретированию, развитие творческого творчества [3, с. 21].

Педагогические условия развития артистизма включают: 1) Развитие эмоциональной сферы. Работа с развитием эмоциональной памяти, способностей к эмоциональной передаче музыкального содержания. Методики включают работу сольным образом, анализ эмоционального содержания музыкальных произведений, импровизацию. 2) Формирование творческой самостоятельности. Обучающийся должен развивать способность к самостоятельному интерпретированию, инициативности музыки на сцене. Педагог выступает в качестве консультанта, поддерживая творческую самостоятельность обучающегося. 3) Сценический образ. Формирование включает в себя сценический образ включает работу с внешними границами (поза, движение, мимика), нарушение состояния (эмоциональная готовность), рефлекссию сценического опыта. 4) Регулярная сценическая практика. Артистизм формируется через системную сценическую практику: имитационные проявления, мастер-классы, конкурсы, публичные выступления.

Развитие артистизма требует индивидуализации, учитывая индивидуальность обучающегося. Педагог должен создавать условия для творческой самостоятельности, поддерживать инициативность обучающегося на сцене. Как отмечает Н. А. Ветлугина, индивидуализация необходима для развития творческой самостоятельности обучающегося [3, с. 31]. Системная сценическая практика, работа с эмоциональной сферой, способствует сценическому образу, являясь описанием педагогических условий развития артистизма.

Сравнивая подходы авторов, можно отметить, что Г. Л. Катуар больше фокусируется на работе с эмоциональной сферой обучающегося [7], тогда как Н. А. Ветлугина больше уделяет внимания формированию творческой самостоятельности [3]. Здесь отражены различные аспекты развития артистизма: эмоциональный и творческий. Оба аспекта являются краеугольными для формирования полноценного артистизма музыканта-исполнителя.

Навык саморегуляции является предпосылкой для получения сценического представления, позволяющего исполнителю контролировать поддерживающее, эмоциональное и когнитивное состояние в условиях сценического напряжения. Т. С. Орлова показала, что саморегуляция в сценическом состоянии включает

работу с дыханием, мышечным напряжением, эмоциональным состоянием [9, с. 70]. Т. И. Петренко описывает особый метод прогрессивной мышечной релаксации для снижения мышечного напряжения перед выходом на пенсию [10].

В результате изучения научно-исследовательской литературы мы определили, что сущность и структура сценического мастерства представляют собой целостную организацию компонентов: исполнительского мастерства (навыки исполнительской техники, туше, владение навыками интерпретации произведений), психологического мастерства (сценическое поведение, саморегуляция, концертная стабильность, стрессоустойчивость, интуиция), артистического мастерства (артистизм, артистический магнетизм, энергетика звучащего образа) [11].

Методики формирования навыков саморегуляции включают: 1) Дыхательная техника. Регулярная работа с внутренним ритмом дыхания перед выходом с постоянным напряжением. 2) Прогрессивная мышечная релаксация. Последовательное расслабление мышечных групп низкого мышечного напряжения. 3) Эмоциональная саморегуляция. Работа с эмоциональным состоянием, прием позитивного сценического образа стабилизирует эмоциональное состояние. 4) Когнитивная саморегуляция. Работа с отрицательными результатами, оценивается на позитивных аспектах проявления когнитивной тревожности. 5) Реконструкция сценического опыта. Рефлексия опыта выступлений, анализ неудачных моментов формирует устойчивый сценический опыт.

Сравнивая подходы авторов, можно отметить, что Т. С. Орлова [9] и Т. И. Петренко [10] фокусируется на последствиях аспектов саморегуляции (дыхание, мышечная релаксация), тогда как К. Е. Ибраева, Р. М. Рысбекова больше уделяют внимание когнитивным и эмоциональным аспектам (когнитивная перестройка, эмоциональная саморегуляция) [6]. Это отражает различные аспекты саморегуляции: индуктивный и когнитивно-эмоциональный. Оба аспекта являются ремнями для формирования основных навыков саморегуляции в сценическом исполнении.

Системная подготовка к сценическому выступлению включает в себя не только технологическую обработку произведения, но и образные проявления, работу сценическим способом, рефлексия опыта выступлений. А. В. Волкова разрабатывает системный подход к методике подготовки к сценическому выступлению, включающий шесть ключевых этапов [4, с. 177].

Ключевые этапы подготовки: 1) Техническая обработка произведений. Детальная работа с техническими аспектами исполнения: нотность, ритм, динамика, темп, артикуляция. Это фундаментальный этап подготовки, обеспечение технического мастерства исполнителя. 2) Художественное интерпретирование.

Работаю музыкальным способом, анализ эмоционального содержания произведений, методы художественного замысла. 3) Имитационные выступления. Регулярные выступления перед малой аудиторией (педагог, группа обучающихся), имитация сценических условий. 4) Работа сценическим образом. Формирование вызывает сценический образ: внешний вид (поза, движение, мимика), состояние (эмоциональная готовность). 5) Рефлексия сценического опыта. Проведенный анализ удачных и неудачных моментов выступлений, приводит к формированию системного сценического опыта у музыканта. 6) Психологическая подготовка. Работа со сценической тревожностью, создание позитивного сценического образа, методики саморегуляции.

Методика подготовки к сценическому выступлению требует системного подключения, включения всех ключевых этапов. Регулярная сценическая практика является обязательным условием формирования сценической компетентности. Как отмечает С. В. Адаменко, «регулярные выступления перед аудиторией (мастер-классы, конкурсы, публичные выступления) являются важнейшим условием формирования сценической компетентности» [2, с. 28]. Системный подход, включающий технологическую обработку, художественное интерпретирование, имитационные проявления, работа сценическим способом, рефлексия опыта, психологическая подготовка, обеспечивает успешность сценического отображения. На основе анализа литературы и педагогического опыта установлены основные педагогические условия формирования сценической компетентности (таблица 1).

Таблица 1

Педагогические условия формирования сценической компетентности

Педагогическое состояние	Фактор	Подтверждение
Благоприятная психозмоциональная среда	Создание поддерживающей, безопасной среды в учебном процессе	Снижение сценической тревожности. Н. М. Абдулаева отмечает, что благоприятная психозмоциональная среда является важнейшим условием формирования сценической компетентности [1].
Системная сценическая практика	Регулярные имитационные выступления, мастер-классы, конкурсы	Адаптация к сценическим условиям. С. В. Адаменко подтверждает, что системная сценическая практика является важнейшим условием формирования сценической компетентности [2].
Индивидуализация возможна	индивидуальная работа с обучающимися, учет индивидуальности	Эффективная работа с индивидуальными особенностями. Н. А. Ветлугина подчеркивают, что индивидуализация костюма является педагогическим условием [3].

Педагогическое состояние	Фактор	Подтверждение
Развитие творческой самостоятельности	Поддержка инициативности обучающегося, способность к самостоятельному интерпретированию.	Развитие артистизма. Н. А. Ветлугина отмечает, что развитие педагогической самостоятельности является важнейшим условием развития артистизма [3].
Включение метода саморегуляции	Регулярная работа с дыханием, мышечным напряжением, эмоциональным состоянием	Формирование навыков саморегуляции. Т. С. Орлова предполагает, что включение методики саморегуляции в учебный процесс является обязательным условием формирования навыков саморегуляции [9].

Педагогические условия должны реализовываться системно, в комплексе. Ключевым является создание благоприятной психоэмоциональной среды, где обучающийся чувствует поддержку и безопасность. Как отмечает Н. М. Абдулаева, благоприятная психоэмоциональная педагогическая среда является фундаментальным условием формирования сценической компетентности [1, с. 9]. Системная сценическая практика, педагогическая индивидуализация, развитие творческой самостоятельности, включая методику саморегуляции, являются наборными формами сценической компетентности.

Сравнивая подходы авторов, можно отметить, что Н. М. Абдулаева [1] больше фокусируется на благоприятной психоэмоциональной среде, тогда как Н. А. Ветлугина больше уделяет внимания развитию творческой самостоятельности [3]. Здесь отражены различные аспекты формирования сценической компетентности: психоэмоциональной и творческой. Оба аспекта являются браслетами для формирования полноценной сценической компетентности музыканта-исполнителя.

Выводы

На основе анализа научной литературы и педагогического опыта основные педагогические аспекты при исполнении музыкальных произведений на сцене:

1. Работа сценической тревогой. Тревожность является распространённой проблемой среди музыкантов, отрицательно влияющей на качество исполнения. Ключевые методики: внешние техники, мышечная релаксация, когнитивная перестройка, системная сценическая практика, индивидуализация костюма.
2. Развитие артистизма. Артистизм является ключевым компонентом сценической компетентности. Педагогические условия: развитие эмоциональной сферы, навыки творческой самостоятельности, работа сценическим образом, регулярная сценическая практика.
3. Формирование навыков саморегуляции. Данный навык позволяет исполнителю контролировать свое состояние в условиях сценического напряжения и тревоги. Например, с помощью применения таких

методик, как внешние техники, мышечная релаксация, эмоциональная и когнитивная саморегуляция, накопление сценического опыта. 4. Системная подготовка к сценическому выступлению. Включает технологическую обработку, художественное интерпретирование, имитационные проявления, работу сценическим образом, рефлекссию опыта, психологическую подготовку. 5. Педагогические условия формирования сценической компетентности. Благоприятная психоземotionalная среда, системная сценическая практика, индивидуализация, развитие творческой самостоятельности, включая методику саморегуляции.

Рекомендации для педагогов: 1. Включить методику работы со сценической тревожностью в учебном процессе (дыхательные техники, мышечная релаксация, когнитивная перестройка). 2. Регулярная сценическая практика: имитационные воздействия, мастер-классы, конкурсы. 3. Индивидуализация подходит к работе с тревожностью, с учетом личности обучающегося. 4. Поддержка творческой самостоятельности обучающегося, развитие инициативности на сцене. 5. Регулярная работа с методиками саморегуляции: дыхание, мышечная релаксация, эмоциональная стабилизация. Разработанные рекомендации могут использоваться педагогами в учебных организациях по подготовке обучающегося к сценическим представлениям. Методики работы со сценической тревожностью, развития артистизма, формирования навыков саморегуляции могут быть включены в учебный процесс управления колледжами, училищами, вузами.

Литература

1. Абдулаева Н. М. Психолого-педагогические аспекты развития восприятия в процессе работы над музыкальным произведением / Н. М. Абдулаева // *Наука и образование состояние, проблемы, перспективы развития : Материалы научной сессии профессорско-преподавательского состава, Махачкала, 25–26 мая 2023 года.* — Махачкала: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Дагестанский государственный педагогический университет им. Р. Гамзатова», 2023. — С. 8–10.
2. Адаменко С. В. Особенности исполнения песенного фольклора в зависимости от интерпретации фольклора на сцене / С. В. Адаменко, В. В. Адаменко // *История. Культурология. Политология.* — 2025. — № 3. — С. 27–35.
3. Ветлугина Н. А. Музыкальное воспитание и развитие ребенка: Автореферат дис. на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. — Москва, 1967. — 46 с.
4. Волкова А. В. Воспитание концертно-исполнительских навыков учащихся фортепианного класса в современных условиях // *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки.* — 2020. — Т. 25. № 185. — С. 176–183.
5. Давыдова Ю. С. Специфика тревожности у музыкантов / Ю. С. Давыдова, М. В. Страчкова, Т. В. Юрьева // *Психологическое сопровождение образования: теория и практика : Сборник научных статей по материалам XI международной научно-практической конференции. В 2-х частях, Йошкар-Ола, 23–24 декабря 2021 года / Под редакцией И.А. Загайнова, О.Г. Купцовой. Том Часть 1.* — Йошкар-Ола: АНО ВО «Межрегиональный открытый социальный институт», 2021. — С. 45–50.
6. Ибраева К. Е. К вопросу психолого-педагогической диагностики уровня этномызыкальной культуры будущих учителей в вузе / К. Е. Ибраева, Р. М. Рысбекова // *Журнал серии «Педагогические науки».* — 2023.

7. Катуар Г. Л. Музыкальная форма / Г. Л. Катуар. – Москва : Музгиз, 1934-1936 («Образцовая» тип.), 1934. – 107 с.
8. Ли Ц. Исполнительская культура музыканта класса ударных инструментов как педагогическая задача / Ц. Ли // Педагогический журнал. – 2023. – Т. 13, № 9-1. – С. 304-310.
9. Орлова, Т. С. Педагогические аспекты работы вокалиста над интерпретацией музыкального произведения / Т. С. Орлова, Н. О. Пирогова // Волгоградская государственная консерватория им. П. А. Серебрякова: от истоков до наших дней: Коллективная монография. – Волгоград: ИП Никулина М.Г., 2024. – С. 68-76.
10. Петренко Т. И. Перспективы использования биологической обратной связи для обучения музыкантов-исполнителей / Т. И. Петренко, О. М. Базанова, М. К. Кабардов // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. – 2019. – Т. 16, № 4. – С. 495-516.
11. Фань Ж. Методические аспекты обучения импровизации на фортепиано в условиях дополнительного музыкального образования / Ж. Фань // Педагогическое образование. – 2025. – Т. 6, № 7. – С. 204-209.

REFERENCES

1. Abdulaeva N. M. Psychological and pedagogical aspects of the development of perception during work on a musical piece / N. M. Abdulaeva // Science and Education: State, Problems, and Prospects for Development: Proceedings of the Scientific Session of the Faculty, Makhachkala, May 25–26, 2023. – Makhachkala: R. Gamzatov Dagestan State Pedagogical University, 2023. – P. 8–10.
2. Adamenko S. V. Specifics of performing folk songs depending on stage interpretation / S. V. Adamenko, V. V. Adamenko // History. Cultural Studies. Political Science. – 2025. – No. 3. – P. 27–35.
3. Vetlugina N. A. Musical education and child development: Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Pedagogical Sciences / A. I. Herzen Leningrad State Pedagogical Institute. – Moscow, 1967. – 46 p.
4. Volkova A. V. Fostering concert performance skills in piano students under modern conditions // Tambov University Review. Series: Humanities. – 2020. – Vol. 25, No. 185. – P. 176–183.
5. Davydova Yu. S. Specifics of anxiety in musicians / Yu. S. Davydova, M. V. Strachkova, T. V. Yurieva // Psychological Support for Education: Theory and Practice: Collection of scientific articles based on the proceedings of the 11th International Scientific and Practical Conference. In 2 parts, Yoshkar-Ola, December 23–24, 2021 / Edited by I.A. Zagainov, O.G. Kuptsova. Part 1. – Yoshkar-Ola: AND VO "Interregional Open Social Institute", 2021. – pp. 45-50.
6. Ibraeva K. E. On the issue of psychological-pedagogical assessment of the level of ethnomusical culture among future teachers in higher education / K. E. Ibraeva, R. M. Rysbekova // Journal of the "Pedagogical Sciences" series. – 2023.
7. Katuar G. L. Musical Form / G. L. Katuar. – Moscow: Muzgiz, 1934-1936 ("Obraztsovaya" Printing House), 1934. – 107 p.
8. Li Ts. Performance culture of a percussionist as a pedagogical task / Ts. Li // Pedagogical Journal. – 2023. – Vol. 13, No. 9-1. – pp. 304-310.
9. Orlova T. S. Pedagogical aspects of a vocalist's work on the interpretation of a musical piece / T. S. Orlova, N. O. Pirogova // P.A. Serebryakov Volgograd State Conservatory: From Origins to the Present Day: Collective Monograph. – Volgograd: Individual Entrepreneur M.G. Nikulina, 2024. – pp. 68-76.
10. Petrenko T. I. Prospects for using biofeedback in the training of performing musicians / T. I. Petrenko, O. M. Bazanova, M. K. Kabardov // Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Psychology and Pedagogy. – 2019. – Vol. 16, No. 4. – P. 495–516.
11. Fan Zh. Methodological aspects of teaching piano improvisation in the context of supplementary music education / Zh. Fan // Pedagogical Education. – 2025. – Vol. 6, No. 7. – P. 204–209.

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Чжан Шо

Ритмы гор как сянцияогу формирует музыкальный язык национальных меньшинств Юньнани

Аннотация. Статья посвящена исследованию роли сянцияогу в формировании музыкального языка национальных меньшинств провинции Юньнань. Рассматривается значение данного традиционного ударного инструмента не только как средства музыкального сопровождения, но и как важного элемента ритуальной, социальной и культурной организации жизни народов дай. Анализ показывает, что ритмическая структура исполнения на сянцияогу определяет характер коллективного действия, координирует танцевальные практики и формирует особое звуковое пространство праздников и обрядов. Особое внимание уделяется взаимосвязи музыкального ритма, телесной пластики и пространственной организации традиционного исполнения. Исследуются конструктивные особенности инструмента, влияющие на его акустические характеристики и исполнительские возможности. Отмечается, что музыкальный язык, формируемый вокруг сянцияогу, строится преимущественно на ритмической динамике, тембровом разнообразии и синтезе звука с движением. Также рассматриваются современные процессы трансформации традиции под влиянием культурной политики Китая, сценической адаптации и туристической индустрии. Делается вывод о том, что, несмотря на изменение функций и контекста исполнения, сянцияогу продолжает сохранять значение символа этнической идентичности, механизма передачи культурной памяти и важного элемента нематериального культурного наследия национальных меньшинств Юньнани.

Ключевые слова: сянцияогу, музыкальная культура Юньнани, национальные меньшинства Китая; этномузыкология, ритм, традиционная музыка, культурная идентичность, нематериальное культурное наследие.



музыкальной культуре национальных меньшинств Юньнани сянцизюгу выполняет не только функцию ударного сопровождения, но и формирует саму структуру музыкального пространства. Для народов дай барабан становится центром коллективного действия: именно его ритм задает последовательность танцевальных движений, координирует взаимодействие участников праздника и организует звуковую среду ритуала [1]. В отличие от академической музыкальной традиции, где ритм выступает одним из элементов композиции, в народной культуре Юньнани ритм приобретает социальное значение, превращаясь в форму коллективной коммуникации.

Исследователи китайской этномузыкологии отмечают, что музыкальные практики юго-западных регионов Китая тесно связаны с локальной культурной средой и межэтническими контактами. Так, Фэн Гожуй подчеркивает, что музыкальная культура Юньнани формировалась как результат постоянного взаимодействия различных этнических групп, а ударные инструменты стали важнейшим механизмом культурной интеграции и передачи традиции [2]. В этой системе сянцизюгу выполняет роль своеобразного “ритмического кода”, через который передаются особенности локального музыкального мышления.

Особое значение имеет циклический характер ритмов сянцизюгу. Повторяемость ударных формул создает эффект непрерывного движения, характерный для танцев народов дай. Музыка здесь не отделяется от телесности: ритм воспринимается не только слухом, но и через движение тела, коллективный танец и пространственную организацию праздника. Благодаря этому музыкальный язык формируется как синтетическая система, объединяющая звук, жест и ритуальное действие.

Для национальных меньшинств Юньнани сянцизюгу является не просто музыкальным инструментом, а важным элементом ритуальной культуры и коллективной памяти. Его использование связано с календарными праздниками, свадебными церемониями, храмовыми обрядами и массовыми танцевальными действиями. В традиционной культуре народов дай барабан символизирует единство общины и выполняет функцию объединения участников ритуала в единое звуковое пространство.

Исследования ритуальной музыки юго-западного Китая показывают, что значение музыкального инструмента определяется не столько его акустическими свойствами, сколько его ролью в конкретной культурной ситуации. Анализируя музыкальные практики народов Юньнани, китайские исследователи отмечают, что ритм и звуковая организация обряда становятся способом сохранения этнической памяти и передачи культурных норм между поколениями [3]. В этом контексте сянцизюгу выступает как символ локальной идентичности.

Современная культурная политика Китая также рассматривает традиции игры на сяньцяогу как часть нематериального культурного наследия. Однако процесс сценической адаптации меняет первоначальные функции инструмента. Если в традиционной среде барабан был включен в структуру ритуала и повседневной жизни, то сегодня он все чаще становится элементом фестивальных представлений и туристических программ. Тем не менее даже в измененных условиях сяньцяогу продолжает сохранять значение этнического символа, через который национальные меньшинства Юньнани репрезентируют собственную культурную самобытность.

Одной из причин особого значения сяньцяогу в музыкальной культуре национальных меньшинств Юньнани является его конструкция, непосредственно влияющая на характер звучания и способы исполнения. Традиционный барабан имеет вытянутую форму, напоминающую слоновью ногу, что отражено и в его названии (буквально “слон” — “нога” — “барабан”). Корпус инструмента обычно изготавливается из цельного ствола дерева, а мембрана натягивается из кожи животных. Такая конструкция позволяет получать глубокий и одновременно достаточно подвижный звук, пригодный как для сопровождения танца, так и для открытых пространств горных поселений.

Китайские исследователи подчеркивают, что акустические особенности сяньцяогу формировались в тесной связи с природной и социальной средой Юньнани. В условиях горного ландшафта и массовых коллективных праздников требовался инструмент, способный создавать устойчивый ритмический рисунок и сохранять звуковую выразительность на открытом воздухе. По этой причине в традиционной музыкальной культуре народов дай особое внимание уделялось не мелодической сложности, а тембровой насыщенности и ритмической динамике исполнения [4].

Важной особенностью исполнительской практики становится сочетание музыкального ритма и пластики движения. Во время игры музыкант не остается неподвижным: исполнение сопровождается танцевальными элементами, изменением положения корпуса и перемещением в пространстве. Таким образом, инструмент становится частью синтетического художественного действия, где звук, движение и визуальный образ существуют как единое целое. Исследователи отмечают, что подобная форма исполнения характерна именно для музыкальной культуры народов Юго-Западного Китая, в которой телесная выразительность тесно связана с ритмической организацией музыки.

Кроме того, конструкция сяньцяогу способствует вариативности ритмических моделей. Изменение силы удара, положения рук и угла наклона инструмента позволяет исполнителю варьировать тембр и динамику звучания. Благодаря этому даже относительно простые ритмические формулы приобретают эмоцио-

нальную насыщенность и способны передавать различные состояния — от торжественного ритуального настроения до праздничной танцевальной экспрессии. В результате музыкальный язык, формируемый вокруг сянцзяогу, строится прежде всего на ритме, тембре и телесной динамике исполнения.

В традиционной культуре народов дай музыка сянцзяогу практически не существует вне танцевального действия. Барабан не только задает ритм, но и организует взаимодействие участников праздника, формируя особое пространство коллективной коммуникации. Во время исполнения ритмические рисунки определяют характер движений танцоров, последовательность смены фигур и общую эмоциональную динамику действия. Благодаря этому музыка и танец образуют единую систему, в которой звуковой и пластический элементы неразделимы.

Исследователи китайской народной хореографии отмечают, что танец под сянцзяогу выполняет важную социальную функцию. Он способствует укреплению внутригрупповых связей, передаче культурных моделей поведения и сохранению коллективной памяти. Особенно ярко это проявляется во время календарных праздников и массовых фестивалей, где участие в танце становится формой включения человека в жизнь общины [5].

Характерной особенностью танца является его импровизационная природа. Несмотря на наличие устойчивых ритмических схем, исполнитель сохраняет возможность варьировать движения и способы взаимодействия с музыкой. Это создает ощущение живого ритмического потока, в котором индивидуальное исполнение соединяется с коллективным действием. Подобная форма музыкально-танцевальной организации отражает особенности культурного мышления народов Юньнани, ориентированного на синтез ритуала, телесности и звуковой выразительности.

В современной культуре танец под сянцзяогу постепенно выходит за пределы локальной традиции и становится частью сценического искусства. Он включается в программы этнических фестивалей, туристических представлений и национальных культурных мероприятий. Однако даже в условиях сценической адаптации сохраняются базовые элементы традиционной ритмики и пластики, благодаря чему танец продолжает выполнять функцию репрезентации этнической культуры.

В XXI веке традиционная культура национальных меньшинств Юньнани сталкивается с процессами модернизации и глобализации, которые существенно влияют на формы существования народной музыки. Сянцзяогу постепенно переходит из пространства локального ритуала в сферу сценического и туристического искусства. Традиционные формы исполнения адаптируются к требовани-

ям массовой культуры, а сам инструмент становится важным элементом культурного бренда Юньнани.

Китайские исследователи отмечают, что государственная политика в области нематериального культурного наследия сыграла значительную роль в сохранении традиций сянцизяогу. Включение народных музыкальных практик в официальные программы охраны культурного наследия способствовало их популяризации, созданию образовательных проектов и поддержке фольклорных коллективов [6]. Вместе с тем процесс институционализации изменил первоначальные функции музыкальной традиции. Если ранее барабан был частью повседневной и ритуальной жизни общины, то сегодня он все чаще воспринимается как сценический символ этнической культуры.

Особенно заметным становится влияние туристической индустрии. Во многих районах Юньнани выступления с использованием сянцизяогу превращаются в элемент культурного шоу, ориентированного на внешнего зрителя. Это приводит к сокращению длительности ритуалов, упрощению ритмических структур и усилению зрелищности исполнения. Однако подобная трансформация не означает полного исчезновения традиции. Напротив, благодаря публичной репрезентации сянцизяогу получает возможность существовать в новых социальных условиях и сохранять узнаваемость среди молодого поколения.

Таким образом, современная эволюция традиции демонстрирует двойственный характер культурной глобализации. С одной стороны, происходит частичная утрата первоначального ритуального контекста, а с другой — создаются новые механизмы сохранения и распространения этнической музыкальной культуры. В этих условиях сянцизяогу продолжает выполнять функцию символа культурной идентичности народов Юньнани, соединяя традицию и современность.

Сянцизяогу занимает важное место в музыкальной культуре национальных меньшинств Юньнани, выступая не только как ударный инструмент, но и как средство сохранения этнических традиций. Его ритмы формируют основу музыкального языка народов региона, определяя связь музыки, танца и ритуального действия.

Исследование показало, что особенности звучания и исполнительской практики сянцизяогу тесно связаны с культурной средой и образом жизни народов Юньнани. Через коллективный ритм, танцевальную пластику и праздничные обряды инструмент способствует сохранению культурной памяти и этнической идентичности.

В современных условиях традиция сянцизяогу постепенно адаптируется к сценической и туристической культуре, однако продолжает сохранять значение

символа национального наследия и важного элемента музыкальной культуры Юго-Западного Китая.

Литература

1. Цзэкан Ч. Китайские ударные инструменты: происхождение и типология / Ч. Цзэкан // *Искусство и экономика : материалы Международной научно-практической конференции* (Москва, 01 марта 2019 г.). — Москва : Научная библиотека, 2019. — С. 32–43.
2. Фэн Гожуй. Цзюйю чжагэнь лилунь дэ доминьцзу иньюэ вэньхуа худун модэ дэ гоуцзянь — и дэнь чжун Луову гучуйюэ дэ цзайдихуа вэй ли (Построение модели взаимодействия многонациональных музыкальных культур на основе теории “обоснованной теории” — на примере локализации духового и ударного оркестра Луову в центральной части Юньнани) // *Сиси миньцзу дасюэ сюэбао (жэньвэнь шэхуэй кэсюэ бань)* [Вестник Юго-Западного университета национальностей (серия гуманитарных и социальных наук)]. — 2023. — Т. 44, № 12. — С. 30–39.
3. Ло Цзя, Ян Чжэньвэнь. Иньшэн юньлюй, цзэда юй ишы чанцзин дэ ил — Лэйшань маюцзу няньцзе иньюэ цянйси (Значение звуковосотности, ритма и обрядового контекста — анализ новгородной музыки мяо в Лэйшань) // *Сиси миньцзу дасюэ сюэбао (жэньвэнь шэхэ бань)* [Вестник Юго-Западного университета национальностей (серия гуманитарных и социальных наук)]. — 2010. — Т. 31, № 8. — С. 72–75.
4. Ян Миньканн. Дайцзу сяньцзяогу иньюэ вэньхуа яньцзю (Исследование музыкальной культуры сяньцзяогу народа дай) // *Юньнань ишу сюэбао (жэньвэнь шэхэ бань)* [Вестник Юньнаньского института искусств]. — 2011. — № 4. — С. 82–87.
5. Ли Тингуй. Дайцзу сяньцзяогу дэ вэньхуа нэйхань юй ишу тэчжэн (Культурное содержание и художественные особенности танца сяньцзяогу народа дай) // *Миньцзу ишу яньцзю (Исследования национального искусства)*. — 2019. — № 6. — С. 112–118.
6. Чжунго фэйчужжи вэньхуа ичань ван (Сайт нематериального культурного наследия Китая). Дайцзу сяньцзяогу (Танец сяньцзяогу народа дай) // Чжунго фэйчужжи вэньхуа ичань шуцзы боугуань [Цифровой музей нематериального культурного наследия Китая]. — URL: ihchina.cn/project_details/12549/ (дата обращения: 16.05.2026).

REFERENCES

1. Tszekan Ch., *Iskusstvo i ekonomika (Art and Economics)*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Moscow, March 1, 2019, Moscow: Nauchnaya biblioteka, 2019, pp. 32–43.
2. Fen Gzhuy, *Sisi mintszu dasyue syuebao (zhenven shekhuey kesyue ban)* (Journal of Southwest Minzu University, Humanities and Social Sciences Edition), 2023, vol. 44, No. 12, pp. 30–39.
3. Lo Tszya, Yan Chzhenven, *Sisi mintszu dasyue syuebao (zhenven sheke ban)* (Journal of Southwest Minzu University, Humanities and Social Sciences Edition), 2010, vol. 31, No. 8, pp. 72–75.
4. Yan Minkann, *Yunnan ishu syueyuan syuebao (Journal of Yunnan Arts University)*, 2011, No. 4, pp. 82–87.
5. Li Tinguy, *Mintszu ishu yantszyu (National Arts Studies)*, 2019, No. 6, pp. 112–118.
6. Chzhungo feyuchzhi venkhua ichan van (Intangible Cultural Heritage Website of China). Dayszsy syantszyaoguvu (Dance of Xiangjiaogu of the Dai People), available at: ihchina.cn/project_details/12549/ (May 16, 2026).

Дата поступления рукописи в редакцию: 29.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Пань Шуан

Музыкально-сценическая репрезентация Китая в опере С. Н. Василенко «Сын Солнца»

Аннотация. Статья посвящена музыкально-сценической репрезентации Китая в опере С. Н. Василенко «Сын Солнца». Рассматриваются историко-культурный контекст произведения, драматургическая функция либретто, особенности музыкального языка и взаимодействие звукового и визуально-сценического рядов. Показано, что образ Китая формируется посредством сочетания ориентальной стилизации, пентатонических и модальных оборотов, ритуально-массовых сцен, тембровой красочности и принципов европейской оперной драматургии. Особое внимание уделяется контрасту между церемониально-коллективным началом и психологически индивидуализированными эпизодами. Сделан вывод о переходном характере оперы, соединяющей традиции русского музыкального ориентализма с социально-исторической проблематикой советского театра конца 1920-х годов.

Ключевые слова: С. Н. Василенко, «Сын Солнца», образ Китая, музыкальный ориентализм, советская опера, музыкальная драматургия, сценическая репрезентация, шинуазри.



Опера С. Н. Василенко «Сын Солнца» занимает особое место в истории советского музыкального театра конца 1920-х годов. Обращение композитора к китайской теме было связано не только с характерным для русской музыки интересом к Востоку, но и с поиском новых сюжетов, способных выразить социальные и политические противоречия эпохи. В произведении Китай предстаёт одновременно как конкретное пространство антиколониальной борьбы и как условный сценический образ Востока, сформированный средствами русской и европейской оперной традиции.

Актуальность исследования определяется недостаточной изученностью оперы и необходимостью более полного осмысления её места в творчестве Василенко. Е. А. Артамонова подчёркивает значительность вклада композитора в русскую музыкальную культуру и необходимость пересмотра сложившихся оценок его наследия [1]. Для понимания художественной природы «Сына Солнца» важна также концепция музыкального ориентализма, рассматриваемая Г. А. Некрасовой как особый способ воплощения Востока средствами европейского композиторского мышления [2]. В опере китайские интонационные элементы, пентатонические обороты, тембровая красочность и ритуально-жанровые сцены включаются в систему европейской оперной формы и симфонического развития.

Цель статьи заключается в выявлении основных механизмов музыкально-сценической репрезентации Китая в опере С. Н. Василенко «Сын Солнца». В центре внимания находятся драматургическая функция китайского сюжета, особенности музыкального языка, вокальной характеристики, оркестровки и визуально-сценического решения. Методологическую основу исследования составляют историко-культурный, музыкально-теоретический, семиотический и интерпретационный методы, позволяющие рассматривать образ Китая как целостную художественную конструкцию.

Опера С. Н. Василенко «Сын Солнца» продолжает традицию русского музыкального ориентализма, в рамках которой Восток воспринимался как особое художественное пространство, расширявшее интонационные, тембровые и сценические возможности музыкального театра. Как отмечает Г. А. Некрасова, ориентализм в русской музыке представляет собой не только совокупность условных «восточных» средств, но и особый способ художественного конструирования иной культуры [2]. Ю. П. Медведева подчёркивает, что образ Китая в русской музыке второй половины XIX — начала XX века формировался преимущественно через пентатонические обороты, декоративную оркестровку, театральную экзотику и визуальные атрибуты шинуазри [3]. Эти традиции подготовили художественную основу оперы Василенко, однако в условиях советского театра конца 1920-х годов китайская тема получила новое социально-историческое содержание.

Интерес Василенко к Востоку носил устойчивый характер и был связан с его стремлением к освоению различных национальных и исторических музыкальных пластов. Е. А. Артамонова отмечает широту культурных интересов композитора и его способность включать заимствованный материал в развитую профессиональную систему [1]. Сходные особенности его художественного мышления раскрываются в исследованиях П. Е. Карпова и А. В. Геворкян, рассматривающих историзм, символистскую образность и взаимодействие музыки с литера-

турными и визуальными источниками в творчестве Василенко [4; 5]. Обращение к китайской культуре, таким образом, являлось закономерным продолжением его интереса к национально окрашенному материалу, что проявилось также в двух «Китайских сюитах».

Цзо Чжэньгуань указывает, что Василенко принадлежит к числу русских композиторов, стремившихся соединить китайский мелодический материал с европейскими принципами формы и оркестрового письма [6]. В «Сыне Солнца» пентатонические обороты, жанрово-ритуальные сцены и тембровая красочность не воспроизводят китайскую традицию непосредственно, а подвергаются авторскому преобразованию и включаются в систему европейской оперной драматургии. Поэтому национальный материал выполняет одновременно характеристическую, колористическую и композиционную функции.

На художественную концепцию оперы существенно повлияла общественно-политическая ситуация 1920-х годов. Как отмечают У Цзин Юй и Ю. П. Медведева, интерес к Китаю в советской культуре этого периода был связан с развитием советско-китайских отношений, антиколониальным движением и идеей международной солидарности [7]. Либретто М. П. Гальперина, основанное на событиях Ихэтуаньского восстания, позволило представить Китай не только как экзотическое пространство, но и как арену социального противостояния. Ю. П. Медведева выделяет в драматургии оперы этнографическую, лирическую, революционно-идеологическую и актуально-политическую линии [8], взаимодействие которых определяет многослойность сценического образа.

Этнографический пласт произведения раскрывается в храмовых, дворцовых и массовых сценах, где национально окрашенные интонации, оstinatность, ритуальная повторность и оркестровая красочность создают условный образ китайской среды. Однако церемониальность служит не только внешней характеристикой пространства: она выражает социальную иерархию, подчинение личности установленному порядку и устойчивость властных механизмов. Тем самым эстетика шинуазри получает драматургическое переосмысление: дворец, ритуал и коллективное движение превращаются в знаки власти и социальной несвободы.

В лирических эпизодах Василенко опирается преимущественно на традиции русской и европейской оперы. Пластичная вокальная мелодика, декламационность и развитая оркестровая поддержка способствуют психологической индивидуализации персонажей и выводят их за пределы внешней национальной характеристики. Китайский сюжет становится средством раскрытия универсального конфликта между личным чувством и общественным порядком. Одновременно усиление массовых сцен и революционной линии сближает произведе-

ние с эстетикой советского музыкального театра, в котором национально-исторический материал подчиняется идее социального освобождения.

Таким образом, «Сын Солнца» занимает переходное положение между традицией русского музыкального ориентализма и советским историко-революционным театром. Китай в опере предстаёт одновременно как экзотическое, ритуально организованное пространство и как художественная модель общества, основанного на власти, иерархии и социальном конфликте. Сочетание шинуазри, национально окрашенного музыкального материала, лирико-драматической оперной традиции и идеологических установок эпохи определяет своеобразие музыкально-сценической репрезентации Китая в произведении.

Либретто оперы «Сын Солнца» строится на соединении историко-политического сюжета, придворной драмы и лирической линии. Китай представлен в нём как пространство, организованное жёсткой системой власти, социальной иерархии и ритуальных норм. Дворцовые церемонии, храмовые эпизоды, массовые шествия и коллективные действия выполняют не только декоративную функцию, но и раскрывают внутреннее устройство изображённого мира, в котором личное поведение определяется социальным положением и установленным порядком. Подобная роль массовых и зрелищных сцен связана с общими тенденциями русского оперного театра, где восточный сюжет нередко воплощался через взаимодействие индивидуальной драмы и коллективно-ритуального начала [9].

Основной драматургический конфликт разворачивается между властью и личностью, официальным ритуалом и непосредственным чувством, неподвижностью придворной системы и нарастающим социальным протестом. Представители власти характеризуются прежде всего через их место в иерархии и связь с церемониальным порядком. Их сценическое поведение подчинено установленным нормам, вследствие чего они первоначально воспринимаются как типизированные носители определённых социальных функций. Напротив, лирические персонажи получают более индивидуализированную характеристику: их поступки обусловлены не только положением в обществе, но и личным выбором, эмоциональной привязанностью и внутренним сопротивлением внешним обстоятельствам.

Народные массы образуют самостоятельный драматургический пласт. В начале действия они включены в ритуально организованную среду и представлены как часть общего сценического порядка, однако по мере развития конфликта приобретают активную роль. Такое преобразование массового персонажа соответствует эстетике советского музыкального театра 1920-х годов, стремившегося усилить динамику действия, зрелищность коллективных эпизодов и непосредственное воздействие сценического события. Д. Р. Биккулова отмечает,

что опера этого периода активно осваивала монтажность, быструю смену сцен и способы организации массового движения, сформировавшиеся под влиянием кинематографа [10]. В «Сыне Солнца» подобные тенденции проявляются в чередовании дворцовых, лирических и массовых эпизодов, благодаря чему частный конфликт постепенно приобретает общественное значение.

Китай в либретто обладает двойственной художественной природой. С одной стороны, действие соотносится с определённой исторической и культурной средой, что выражается в системе титулов, придворных отношений, ритуальных действий и социальных противоречий. С другой стороны, эта среда заметно театрализована и подчинена европейским принципам оперной драматургии. Китай становится символическим восточным пространством, в котором особенно отчётливо раскрываются универсальные оппозиции: власть и свобода, долг и чувство, порядок и восстание, индивидуальная судьба и коллективное действие.

Таким образом, драматургическая концепция «Сына Солнца» не ограничивается созданием экзотического места действия. Придворный порядок, социальная иерархия и ритуальная регламентация формируют исходную модель мира, тогда как развитие лирического и массового конфликтов постепенно разрушает её устойчивость. Типизированные фигуры власти, психологически более разработанные лирические герои и динамически преобразующийся коллективный образ народа образуют три взаимосвязанных уровня репрезентации Китая, соединяющие культурную конкретность, сценическую условность и социально-символическое содержание.

Музыкальное воплощение китайской темы в опере С. Н. Василенко основано не на прямом воспроизведении традиционной китайской музыки, а на авторском соединении национально окрашенных интонационных признаков с европейскими принципами оперной драматургии. Пентатонические и модальные обороты, орнаментированная мелодика, ритмическая повторность, оstinатные фигуры, контраст регистров и тембровая красочность выполняют в произведении не только колористическую, но и структурную функцию. Они участвуют в характеристике сценической среды, разграничении массовых и индивидуальных образов, а также в формировании драматургического контраста между церемониальным порядком и личным переживанием.

Показательным примером является № 11 «Шествие в Храм Солнца» из второго действия первой картины. В первом фрагменте музыкальная ткань строится на сопоставлении аккордовых блоков, кратких хроматизированных пассажей и ритмически подчёркнутых формул. Нарастание динамики от *crescendo* к предельно напряжённому звучанию, акцентированные вертикали и резкие регистровые перемещения создают ощущение приближения торжественной процессии. Вместе с тем гармоническая насыщенность и хроматическая подвижность



Пример 1. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». I акт, 2 картина. №11 «Шествие в Храм Солнца», фрагмент 1.

лишают эпизод статичности: ритуал воспринимается не как неподвижная декоративная картина, а как активно развивающееся сценическое действие (пример 1).

Во втором фрагменте того же номера церемониальное начало получает более устойчивую ритмическую организацию. Повторяющиеся триольные фигуры в верхнем голосе соединяются с тяжёлыми аккордовыми опорами и акцентированными долями в сопровождении. Возникает эффект непрерывного коллективного движения, в котором отдельная мелодическая линия подчиняется общей метроритмической пульсации. Подобная фактура может ассоциироваться с поступью шествия, ритуальным танцем или организованным массовым жестом. При этом использование европейской аккордовой вертикали и функционально направленного развития показывает, что национальный колорит создаётся посредством свободной композиторской стилизации, а не этнографически точной реконструкции (пример 2).

Иной тип музыкальной драматургии представлен в № 37 — предсмертном монологе Лао-Сина. Здесь внешняя зрелищность уступает место сосредоточен-



Пример 2. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». I акт, 2 картина. №11 «Шествие в Храм Солнца», фрагмент 2.

ному психологическому высказыванию. Темповое обозначение *Sostenuto*, сдержанная динамика, широкие паузы и преимущественно слоговая вокальная декламация формируют замедленное музыкальное время. Партия героя строится на кратких речевых интонациях, разделённых остановками и протяжёнными звуками, что передаёт физическое ослабление и внутреннюю напряжённость персонажа. Фортепианное сопровождение включает хроматизированные линии, задержания, нисходящие движения и протяжённые гармонические педали; они не просто поддерживают голос, а создают самостоятельный трагический подтекст. Постепенное затухание звучания, обозначенное *diminuendo assai*, подчёркивает необратимость происходящего и завершает развитие образа героя (пример 3).

Сопоставление процессии и предсмертного монолога раскрывает важный принцип драматургии оперы. Массовые сцены связаны с метрической регулярностью, аккордовой плотностью, ритмической повторностью и динамическим нарастанием, тогда как индивидуальные эпизоды характеризуются разреженностью фактуры, свободой декламации, хроматической выразительностью и замедлением движения. Благодаря этому противопоставление коллективного ритуала и личной судьбы получает собственно музыкальное выражение. Китайская тема раскрывается не как единый набор ориентальных признаков, а как

Sostenuto.
Lao-sin. Lao-sin.

№37

105

Sostenuto.

Wie man, so er-geht die Lie-be mich-er-
Nicht lan-ge hat die Lie-be mich-er-

Ja, das pas-send, das ist mein Mor-gen-ster-n, du wirst der-
Mein-der-Freund, mein Mor-gen-ster-n, du wirst der-

110

Ma-Lenz, das ist Le-bens... Ge-ge-n die Ma-
Le-bens... Ge-lieb-te, du er-

dim. assai

10599

Пример 3.. С. Н. Василенко. «Сын Солнца». IV акт, 1 картина. №37 «Пред-
смертный монолог Лао-Сина», фрагмент.

система контрастных образных сфер, включённых в развитие оперного конфликта.

Визуально-сценическая репрезентация Китая в «Сыне Солнца» формируется во взаимодействии музыки, пространственного движения, ритуального действия и системы персонажей. Наиболее отчётливо этот принцип проявляется в сцене шествия к Храму Солнца. Уже жанровое обозначение номера предполагает организованное движение больших сценических групп, последовательное появление участников церемонии и подчёркнутую иерархичность сценического пространства. Ритмическая регулярность, повторение аккордовых формул и динамическое нарастание создают музыкальную основу для синхронного движения, торжественных жестов и массовых построений. Таким образом, музыка не сопровождает готовое визуальное действие, а непосредственно моделирует его темп, масштаб и внутреннюю организацию.

Образ Храма Солнца и церемониального шествия связан с традиционными для европейского музыкального театра представлениями о Востоке как о мире

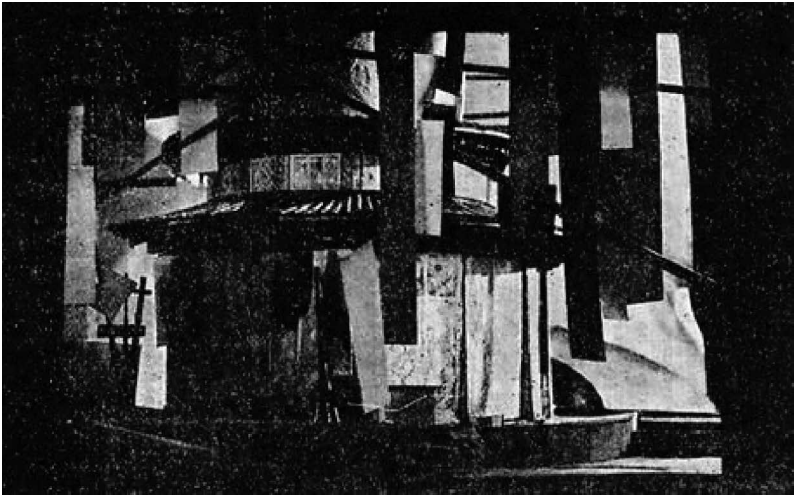


Рис. 1 Р. Р. Макаров. Макет декорации ко второй картине оперы С. Н. Василенко «Сын Солнца»: «В китайском квартале». 1929.

ритуала, красочности и строгой упорядоченности. Макет декорации китайского квартала показывает, что сценографическое решение Р. Р. Макарова было основано не на буквальном воспроизведении традиционной китайской архитектуры, а на геометрически обобщённой организации пространства, в которой фрагменты крыш, вертикальные плоскости и резкие светотеневые контрасты создавали образ внутренне напряжённой и социально нестабильной городской среды. Однако у Василенко зрелищность получает дополнительное смысловое значение. Повторность движений, акцентированная поступь и мощные аккордовые комплексы воплощают не только торжественность, но и подчинение человека коллективному порядку. Ритуал становится сценическим выражением социальной структуры: расположение персонажей, характер их движения и степень музыкальной активности отражают их положение в системе власти.

В предсмертном монологе Лао-Сина сценическое пространство организуется иначе. Массовое движение сменяется сосредоточенностью на одном персонаже, а внешняя церемониальность — внутренней психологической драмой. Разреженная фактура, медленный темп и затухающая динамика предполагают минимализацию жеста и замедление сценического действия. Основное внимание переносится на голос, выражение лица, паузы и физическое состояние героя. В результате происходит переход от зрелищного изображения условного Востока к психологически индивидуализированной сцене, в которой националь-

ная принадлежность персонажа уже не исчерпывает его художественного содержания.

Художественная специфика оперы определяется соединением двух моделей репрезентации Китая. Первая основана на традиции ориентального спектакля и проявляется в церемониях, массовых шествиях, условно национальной мелодике и декоративно организованном сценическом пространстве. Вторая связана с драматизацией китайского сюжета, в рамках которой дворцовый порядок, социальная иерархия и ритуал становятся источниками конфликта, а отдельные герои приобретают психологическую глубину. Поэтому Китай в «Сыне Солнца» выступает одновременно как конкретизированная культурная среда и как символическая модель общества, построенного на противостоянии власти, коллективного порядка и индивидуальной судьбы.

Проведённый анализ показывает, что опера С. Н. Василенко «Сын Солнца» занимает переходное положение между традицией русского музыкального ориентализма и эстетикой советского историко-революционного театра конца 1920-х годов. Образ Китая в произведении формируется не как этнографически точное воспроизведение национальной культуры, а как сложная художественная конструкция, возникающая на пересечении ориентальной стилизации, европейской оперной драматургии, историко-политической проблематики и сценической зрелищности. Китайская тема получает здесь более содержательную функцию, чем в рамках декоративного шоу-эстрады: она становится основой для раскрытия социальных противоречий, отношений власти и подчинения, конфликта между ритуальным порядком и личным чувством.

Либретто организует сценический мир через систему придворной иерархии, церемониальных действий и противопоставление индивидуальных и массовых образов. Китай выступает одновременно как конкретизированная историко-культурная среда и как символическое пространство, в котором особенно отчётливо проявляются оппозиции власти и свободы, долга и чувства, устойчивого порядка и нарастающего протеста. Типизированные фигуры придворной системы, психологически более разработанные лирические герои и постепенно активизирующийся коллективный образ народа образуют три взаимосвязанных уровня драматургии.

Музыкальный язык оперы подтверждает эту двойственность. Пентатонические и модальные обороты, орнаментированная мелодика, оstinatность, ритмическая повторность и тембровая красочность создают национально окрашенную среду, однако включаются в систему европейского гармонического мышления и симфонического развития. В массовых сценах преобладают метрическая регулярность, аккордовая плотность, динамическое нарастание и ритуальная повторность, тогда как индивидуальные эпизоды характеризуются более сво-

бодной декламацией, хроматической выразительностью, разреженной фактурой и замедленным музыкальным временем. Сопоставление «Шествия в Храм Солнца» и предсмертного монолога Лао-Сина особенно ясно выявляет контраст между коллективным церемониальным началом и личной трагедией.

Визуально-сценический код произведения неразрывно связан с музыкальной организацией. Массовые построения, ритуальные жесты, дворцовая среда и церемониальные действия не только создают экзотический колорит, но и воплощают социальную структуру изображённого мира. В то же время в психологически напряжённых эпизодах внешняя декоративность отступает, уступая место индивидуализированному переживанию. Благодаря этому сценический Китай перестаёт быть лишь фоном и превращается в активный драматургический фактор.

Таким образом, художественная специфика «Сына Солнца» заключается в соединении внешне ориентального, социально-исторического и психологического уровней. Опера сохраняет черты шинуазри и условной восточной стилизации, но одновременно преодолевает их ограниченность, наделяя китайское пространство функцией драматического и смыслового центра. Именно это позволяет рассматривать произведение как важный этап эволюции образа Китая в русском и советском музыкальном театре — от декоративной экзотики к более сложной музыкально-сценической репрезентации, включающей историческую, социальную и личностную проблематику.

Литература

1. Артамонова Е. А. Композитор Сергей Василенко и его вклад в русскую музыкальную культуру // *Художественное образование и наука*. 2015. № 3. С. 96–103.
2. Некрасова Г. А. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века: по материалам исследований и публикаций // *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 4. С. 16–27.
3. Медведева Ю. П. Китай в русской музыке второй половины XIX — начала XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 1. С. 31–40.
4. Карпов П. Е. Опера-кантата «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светлояре» С. Н. Василенко // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2011. № 3. С. 123–143.
5. Геворкян А. В. Поэт и композитор: история одного знакомства (страницы биографии и творчества В. Я. Брюсова и С. Н. Василенко) // *Новый филологический вестник*. 2020. № 4 (55). С. 151–165.
6. Цзо Чжэньгуань. Китайская культура в музыке России // *Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность*. 2023. № 3. С. 14–26.
7. У Цзин Юй, Медведева Ю. П. Судьбы российской музыкальной синологии в контексте советско-китайских отношений 1920–1940-х гг. // *Музыковедение*. 2019. № 10. С. 41–46.
8. Медведева Ю. П. Китай в советской опере: «Сын Солнца» С. Н. Василенко и его сценическая судьба // *Современные проблемы музыкознания*. 2024. Т. 8, № 4. С. 91–111.
9. Коннов В. П. Восточные сюжетные мотивы и музыкально-хореографические сцены как феномены Золотого века русской оперы // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2024. № 5 (94). С. 74–84.
10. Биккулова Д. Р. Кинематографические приёмы в оперном театре России 1920-х годов // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. № 1. С. 104–113.

REFERENCES

1. Artamonova E.A., *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 2015, No. 3, pp. 96–103.
2. Nekrasova G.A., *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, 2012, No. 4, pp. 16–27.
3. Medvedeva Yu.P., *Vestnik muzykal'noi nauki*, 2021, Vol. 9, No. 1, pp. 31–40.
4. Karpov P.E., *Teatr. Zhivopis' . Kino. Muzyka*, 2011, No. 3, pp. 123–143.
5. Gevorkyan A.V., *Novyi filologicheskii vestnik*, 2020, No. 4 (55), pp. 151–165.
6. Zuo Zhenguan, *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'*, 2023, No. 3, pp. 14–26.
7. Wu Jingyu, Medvedeva Yu.P., *Muzykovedenie*, 2019, No. 10, pp. 41–46.
8. Medvedeva Yu.P., *Sovremennye problemy muzykoznaniya*, 2024, Vol. 8, No. 4, pp. 91–111.
9. Konnov V.P., *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi*, 2024, No. 5 (94), pp. 74–84.
10. Bikkulova D.R., *Teatr. Zhivopis' . Kino. Muzyka*, 2023, No. 1, pp. 104–113.

Дата поступления рукописи в редакцию: 01.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Гао Юйцзэ, Т.И. Бакланова

Применение культурно-исторического подхода в обучении студентов китайских вузов исполнению пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского

Аннотация. В статье раскрыты роль и место «Детского альбома» П.И. Чайковского в учебном репертуаре китайских образовательных организаций разного уровня — от начального до высшего. Обосновано важное значение применения культурно-исторического подхода в обучении студентов музыкально-педагогических факультетов китайских вузов исполнению пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского, обусловленное особенностями их будущей профессиональной деятельности в качестве учителей музыки в школах Китая. Анализ научных источников и практики выявил отсутствие такого подхода в современной практике высшего музыкально-педагогического образования в КНР. Для решения данной проблемы разработан и научно обоснован элективный курс «Культурно-исторический контекст фортепианных произведений П.И. Чайковского». В статье раскрываются его цель, задачи, структура, основное содержание, методы обучения.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, «Детский альбом», музыкально-педагогическое образование в Китае, культурно-исторический подход, программа элективного курса.

Введение в проблему



настоящее время в Китае «Детский альбом» П.И. Чайковского широко изучается в начальном и среднем фортепианном образовании. Вместе с тем, его необходимо включать и в программы курса «Фортепиано» для всех студентов музыкально-педагогических факультетов китайских вузов, но не с целью повышения их исполнительского мастерства, а для подготовки к будущей профессиональ-

ной деятельности в качестве учителей музыки в школах Китая. Такая необходимость обусловлена огромным педагогическим потенциалом «Детского альбома» П.И. Чайковского в приобщении китайских школьников не только к фортепианному наследию великого русского композитора, но и к музыкальной культуре России, ее истории и традициям, укорененным в народном творчестве.

Краткий обзор исследований (литературы)

В нашей предыдущей статье «Фортепианные произведения П. И. Чайковского в учебном репертуаре студентов китайских вузов», опубликованной недавно в журнале «Искусство и образование», впервые затронута проблема обучения китайских студентов исполнению пьес из «Детского альбома» П. И. Чайковского наряду с фортепианными произведениями других русских композиторов. При этом в данной статье не уделено специальное внимание применению культурно-исторического подхода [1].

В публикациях других авторов эта проблема также не рассматривается, но заложены некоторые теоретические и научно-методические основы ее решения. Так, например, в искусствоведческой диссертации Чжэн Лиша систематизирована история распространения российской фортепианной школы в Китае, подтверждающая статус произведений П. И. Чайковского как ядра учебного фортепианного репертуара в китайских вузах [2]. Монография А.А. Николаева посвящена фортепианному наследию П.И.Чайковского [3]. Ряд научных трудов непосредственно касаются «Детского альбома» П.И. Чайковского. В статье В.А. Шуранова раскрыт диалог смыслов в этом фортепианном цикле. Автор выделяет в нем два содержательных пласта: «Первый пласт нацелен композитором на детское восприятие и музицирование. Второй — на «взрослое» восприятие и осознание, на способность родителя или педагога к художественно-философским обобщениям жизни» [4, с. 35].

Содержание учебного пособия Л. В. Дмитриуковой «Детский альбом» в творчестве П. И. Чайковского» для студентов, обучающихся по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», профилю «Музыка», доказывает необходимость изучения этого цикла будущими учителями музыки [5]. Роль «Детского альбома» П.И. Чайковского в обучении игре на фортепиано в условиях начального фортепианного образования в Китае раскрыта в статье Сюн Яолу [6].

Важными методологическими основами нашего исследования явились: концепция феномена исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании М.Д. Корноухова [7], этнокультурный подход в музыкальном образовании Т.И. Баклановой [8, 9], культурологический подход в музыкальном образовании Л.А. Рапацкой [10].

На основе анализа научных источников сделан вывод о том, что в настоящее время созданы необходимые научные предпосылки для решения проблемы применения культурно-исторического подхода в обучении студентов музыкально-педагогических факультетов китайских вузов исполнению пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского. Но до настоящего времени эта проблема не была решена.

Материалы и методы исследования

Материалами исследования явились научные труды, программы и экзаменационные репертуарные списки образовательных организаций Китая. В процессе исследования применен комплекс взаимосвязанных методов — наблюдение, анализ научных источников и учебно-методических материалов, педагогическое проектирование образовательной программы.

Результаты и их обсуждение

Анализ программ для фортепиано и экзаменационных требований, применяемых в образовательных организациях разных уровней — от начального до высшего, показал, что в некоторые из них включены разные пьесы из «Детского альбома» П.И. Чайковского (табл. 1).

Таблица 1 – Пьесы из «Детского альбома» П.И.Чайковского в программах и экзаменационных требованиях различных образовательных организаций Китая

№№	Образовательные организации	Названия пьес
1.	Центральная консерватория	«Вальс», «Сладкая грёза», «Песня жаворонка», «Старинная французская песенка», «Неаполитанская песенка»
2.	Синхайская консерватория	«Неаполитанская песенка»
3.	Союз китайских музыкантов	«Вальс», «Сладкая грёза», «Песня жаворонка»
4.	Китайская консерватория	«Вальс»
5.	Объединенный совет королевских музыкальных школ Великобритании (ABRSM)	«Марш деревянных солдатиков», «Новая кукла», «Сладкая грёза»
6.	Союз музыкантов провинции Хубэй	«Марш деревянных солдатиков», «Болезнь куклы», «Неаполитанская песенка»

Перечисленные в таблице 1 и другие пьесы из «Детского альбома» необходимо изучать на уроках музыки в начальных школах Китая. Вместе с тем, нами

выявлен ряд проблем, препятствующих успешной подготовке студентов — будущих учителей музыки к проведению уроков об этих пьесах.

Во-первых, в программы и учебники музыки для общего музыкального образования включены только фрагменты балетов П.И. Чайковского «Щелкунчик» и «Спящая красавица». «Детский альбом» П.И. Чайковского в них отсутствует.

Во-вторых, в Китае не изданы пособия для студентов и учителей музыки, раскрывающие культурно-исторический контекст произведений П.И. Чайковского, включая его «Детский альбом».

В-третьих, вузовские экзаменационные требования по фортепиано не предусматривают эмоциональную интерпретацию исполняемых произведений с учетом их культурно-исторического контекста. Поэтому преподаватели фортепиано в вузах сосредотачиваются на технической подготовке студентов, не обучают их анализу культурно-исторических значений и смыслов разучиваемых фортепианных произведений как основе их эмоциональной интерпретации. Студенты музыкально-педагогических факультетов успешно совершенствуют в китайских вузах исполнительскую технику, но почти не приобретают навыки эмоциональной интерпретации пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского и других произведений, которые должны быть готовы исполнять и анализировать на уроках музыки в школе.

Для преодоления выявленных проблем предлагаем ввести на музыкально-педагогических факультетах китайских вузов разработанный Гао Юйцзэ элективный курс «Культурно-исторический контекст фортепианных произведений П.И. Чайковского». Данный курс предназначен для студентов музыкально-педагогических факультетов китайских вузов. Курс рассчитан на 36 академических часов (18 часов лекций и 18 часов практических занятий). Основой содержания курса является фортепианный цикл П.И. Чайковского: «Детский альбом» и его ценностно-смысловое продолжение в фортепианном цикле «Времена года». Структура курса основана на логической цепочке: «культурно-исторический контекст — содержание произведений — эмоциональная интерпретация».

Цель курса — обучение китайских студентов — будущих учителей музыки культурно-историческому анализу фортепианных произведений П.И. Чайковского, которые должны быть включены в программы по музыке для начальных школ Китая.

Задачи курса:

- Формирование у студентов общего представления о культурно-историческом контексте фортепианных циклов П.И. Чайковского, включающем культуру России XIX века и ее субкультуры — дворянскую и крестьянскую (народную).

- Обучение студентов эмоциональной интерпретации «Детского альбома» П.И.Чайковского, способствуя ее аутентичности и многослойности;
- Создание у студентов мыслительных образов исполняемых пьес через триаду: «музыкальный текст — контекст — интерпретация»;
- Развитие у студентов способности к применению знаний о культурно-историческом контексте исполняемых произведений в их будущей профессиональной музыкально-педагогической деятельности.

Курс включает несколько содержательных модулей. Рассмотрим те из них, которые непосредственно посвящены «Детскому альбому» П.И.Чайковского.

Модуль «Культурно-исторический контекст «Детского альбома» П.И.Чайковского»

В нем рассматриваются особенности культуры России XIX века, в том числе — православной, дворянской и крестьянской (народной) культуры; русская народная и классическая музыка; традиционные детские игры, игрушки и сказки; семья и семейные ценности; ценность родной природы; влияние западноевропейской культуры.

Модуль «Анализ «Детского альбома» П.И.Чайковского»

В нем рассматривается история создания и структура «Детского альбома» П.И.Чайковского, вдохновленного циклом Р. Шумана «Альбом для юношества». Также упоминается начальная идея посвящения «Детского альбома» племяннику П.И.Чайковского, раскрывается художественно-образное содержание пьес, сгруппированных в программе в несколько тематических блоков: «Русская народная музыка», «Родной дом, православная семья» и другие. В каждом тематическом блоке представлен культурно-исторический контекст и особенности эмоциональной интерпретации включенных в него произведений. Например, блок «Русская народная музыка» включает пьесы «Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская». Он предусматривает, в частности, знакомство китайских студентов с балалайкой и гармоникой, а также с некоторыми жанрами русских народных песен и особенностями их аутентичного исполнения.

Модуль «Практикум по эмоциональной интерпретации и педагогической трансформации»

Студентам предлагается выбрать 1-2 пьесы из «Детского альбома», провести с помощью педагога их эмоциональную интерпретацию с опорой на анализ культурно-исторического контекста.

Также данный модуль включает разработку студентом краткого конспекта урока музыки об одной из пьес из «Детского альбома» П.И.Чайковского. В кон-

спекте должен быть раскрыт культурно-исторический контекст выбранной пьесы. Например, при изучении пьесы «Мама» — дворянская культура и традиционные семейные ценности в России.

Для реализации программы предлагаются следующие методы обучения:

- Теоретическое изложение + разбор кейсов (кейсы исполнения студентов).
- Знакомство с наглядными материалами, включая: видео о русской традиционной культуре, аудио русской народной музыки, фотографии домов-музеев П.И. Чайковского в городах Воткинске и Клину, изображения русских народных игрушек, сделанных мастерами народных художественных промыслов России, книжные иллюстрации и картины русских художников о сказках и другие.
- Анализ записей исполнения «Детского альбома» известными русскими пианистами. Например, Я.Флиером, М.Плетневым и другими.

Заключение и выводы

В статье выдвинута актуальная научно-практическая задача применения в Китае культурно-исторического подхода в обучении студентов музыкально-педагогических факультетов исполнению пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского. Для ее решения предлагается ввести в китайских вузах элективный курс «Культурно-исторический контекст фортепианных произведений П.И. Чайковского», состоящий из нескольких содержательных модулей, раскрывающих взаимосвязь пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского с традициями русской православной, дворянской и крестьянской (народной) культурой, а также семейными и другими традиционными российскими духовно-нравственными ценностями.

Литература

1. Гао Юйцзэ, Бакланова Т.И. Фортепианные произведения П. И. Чайковского в учебном репертуаре студентов китайских вузов // *Искусство и образование*. – 2026. – №7(174). – С.90-98.
2. Чжэн Лиша. Влияние российских музыкантов на становление и развитие фортепианной культуры Китая: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. – Москва, 2026. – 25 с.
3. Николаев А.А. Фортепианное наследие Чайковского. – 2-е изд., перераб. – Москва : Музгиз, 1958. – 285 с.
4. Шуранов В. А. «Детский альбом» П. И. Чайковского: диалог смыслов // *Проблемы музыкальной науки*. – 2024. – № 3 (56) – С. 34-41.
5. Дмитриюкова Л. В. «Детский альбом» в творчестве П. И. Чайковского. Учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыка». – Саратов, 2019. – 65 с.
6. Сюн Яолу. «Детский альбом» П. И. Чайковского в китайской фортепианной педагогике // *Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство : сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции*. – Краснодар : КГИК, 2024. – С. 147-150.

7. Корноухов М.Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект : автореферат дис. ... доктора педагогических наук : 13.00.08. – Москва, 2011. – 48 с.
8. Бакланова Т.И. Этнокультурная педагогика: проблемы русского этнокультурного и этнохудожественного образования : монография. – Саратов : Вузовское образование, 2023. – 168 с.
9. Бакланова Т.И. Этнокультурный подход к интеграции уроков музыки и внеурочной деятельности школьников (на основе учебников «Музыка» инновационной образовательной системы «Планета знаний») // Педагогика и психология: актуальные вопросы теории и практики. – 2016. – №2 (7). – С.137-141.
10. Рапацкая Л. А. Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития // Ценности и смыслы. – 2016. – № 56. – С.6-14.

REFERENCES

1. Gao Yujie, Baklanova T. I. Piano Works by P. I. Tchaikovsky in the Academic Repertoire of Students from Chinese Higher Education Institutions // Art and Education. - 2026. - No. 7(174). - P. 90-98.
2. Zheng Lisha. The Influence of Russian Musicians on the Formation and Development of China's Piano Culture: Abstract of Candidate of Art Sciences Dissertation: Specialty Code 5.10.3. - Moscow, 2026. - 25 p.
3. Nikolaev A. A. Tchaikovsky's Piano Legacy. - 2nd revised ed. - Moscow: Muzgiz, 1958. - 285 p.
4. Shuranov V. A. Tchaikovsky's The Children's Album: A Dialogue of Meanings // Problems of Musicology. - 2024. - No. 3 (56). - P. 34-41.
5. Dmitryukova L. V. The Children's Album in Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Creative Work. Study Guide for Students Enrolled in Field of Study 44.03.01 "Pedagogical Education", Specialization "Music". - Saratov, 2019. - 65 p.
6. Sun Yaolu. Tchaikovsky's The Children's Album in Chinese Piano Pedagogy // Musicology in the 21st Century: Theory, History, Performing Arts: Collected Papers of the 6th All-Russian Scientific and Practical Conference. - Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture (KGIK), 2024. - P. 147-150.
7. Kornoukhov M. D. The Phenomenon of Performing Interpretation in Musical-Pedagogical Education: A Methodological Perspective: Abstract of Doctor of Pedagogical Sciences Dissertation: Specialty Code 13.00.08. - Moscow, 2011. - 48 p.
8. Baklanova T. I. Ethnocultural Pedagogy: Challenges of Russian Ethnocultural and Ethno-Art Education: Monograph. - Saratov: Vuzovskoye Obrazovaniye Publishing House, 2023. - 168 p.
9. Baklanova T. I. Ethnocultural Framework for Integrating School Music Classes and Students' Extracurricular Activities (Based on the "Music" Textbooks of the Innovative Educational System "Planet of Knowledge") // Pedagogy and Psychology: Topical Theoretical and Practical Issues. - 2016. - No. 2 (7). - P. 137-141.
10. Rapatskaya L. A. Culturological Approach in Musical Education: History and Development Prospects // Values and Meanings. - 2016. - No. 56. - P. 6-14.

Дата поступления рукописи в редакцию: 30.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ



Бай Хуэйвэнь

Интеграция элементов российского художественно-педагогического опыта в учебный процесс по изобразительному искусству в китайской школе

Аннотация. В статье обоснована модель включения элементов российского художественно-педагогического опыта в учебный процесс по изобразительному искусству в китайской школе. Рассмотрены конструктивный рисунок, работа с натуры, композиционное проектирование, анализ реалистической живописи, выставочная форма оценивания и связь художественного задания с жизненным опытом учащихся. Цель исследования – определить педагогические условия данной интеграции с учетом стандарта учебной программы искусств обязательного образования КНР 2022 г. и современной российской методической традиции. На основе сравнительно-педагогического анализа российских и китайских источников предложены содержательные блоки урока и критерии оценки результата. Сделан вывод, что российский опыт продуктивен при культурной адаптации: академическая последовательность усиливает точность наблюдения и композиционное мышление, а китайский образовательный контекст задает связь с национальной художественной традицией, школьной средой и современными цифровыми формами художественной практики.

Ключевые слова: российский художественно-педагогический опыт, китайская школа, изобразительное искусство, конструктивный рисунок, композиция, реалистическая живопись, межкультурная интеграция.

Введение



оссийский художественно-педагогический опыт занимает особое место в истории художественного образования Китая. Ван Чжичэн и Мэн Сяньвэнь связывают ранний этап формирования китайской системы преподавания изобразительного искусства с приглашением советских специалистов, использованием советских материалов и направлением студентов на обучение в СССР; среди наиболее значимых факторов авторы выделяют педагогическую систему П. П. Чистякова и курс К. М. Максимова [2, с. 154].

Данный исторический пласт сохраняет методическое значение для современной школы, поскольку речь идет о способах организации художественного действия: наблюдении предмета, конструктивном анализе формы, последовательном переходе от учебного упражнения к самостоятельной работе и публичном обсуждении результата.

Обновление китайского школьного художественного образования усиливает практическую актуальность темы. Стандарт учебной программы искусств обязательного образования КНР 2022 г. выстраивает обучение вокруг эстетического восприятия, художественного выражения, творческой практики и культурного понимания [5, с. 3]. Российская федеральная рабочая программа по изобразительному искусству для 1-4 классов связывает цели предмета с освоением графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна [6, с. 3].

Сопоставление двух документов показывает общее стремление к развитию художественного опыта ребенка и различие методических акцентов: китайский стандарт шире вводит межвидовую художественную деятельность, российская программа сохраняет выраженную линию академического освоения изображения.

Цель исследования – разработать модель интеграции элементов российского художественно-педагогического опыта в учебный процесс по изобразительному искусству в китайской школе.

Объектом выступает школьное художественное образование Китая, предметом – содержание, методы и оценочные процедуры, позволяющие включать российские элементы в урок без утраты национально-культурной специфики китайского искусства.

Задачи исследования:

1. Выявить элементы российского опыта, имеющие переносимость в школьную практику.
2. Соотнести их с китайским стандартом 2022 г.

3. Описать блоки урока, темы заданий и формы оценивания, применимые в китайской школе.

Литературный обзор

Исследования о российском влиянии на китайское художественное образование прежде всего фиксируют институциональный и методический масштаб контактов 1950-х гг. Д. В. Кожухар отмечает, что К. М. Максимов был направлен в Пекин как профессор Московского художественного института имени В. И. Сурикова и советник директора Центральной академии изящных искусств; его курс длился два с половиной года и включал рисунок, живопись, этюд, работу по памяти, цвет, композицию, перспективу, пластическую анатомию и историю искусства [3, с. 1].

Лю Ган подчеркивает, что приезд К. М. Максимова в 1955 г. способствовал разработке системного плана преподавания масляной живописи и стал важным фактором китаизации советской модели реалистического художественного образования [4, с. 69].

На школьном уровне данная историческая линия может быть переосмыслена как методика последовательного ведения ученика от наблюдения и эскиза к законченному образу.

Педагогическая система П. П. Чистякова представляет второй устойчивый источник российской традиции. Э. М. Белютин и Н. М. Молева показывают, что для П. П. Чистякова рисунок был областью сознательного анализа формы, пропорций, объема и пространственных связей [1, с. 164]. И. Ю. Руднев в статье 2024 г. выделяет актуальные для современного художественно-педагогического образования принципы этой системы: ясное целеполагание, системность, индивидуальный подход и сотрудничество педагога с учеником [7, с. 265]. Академическая строгость переводится в понятные учебные операции. Например, увидеть большую форму, определить пропорции, проверить конструкцию, уточнить тональные и цветовые отношения, объяснить замысел.

Китайские авторы связывают российскую традицию с реалистическим искусством и организацией художественной практики. Сун Вэйфэн показывает, что русская реалистическая живопись вошла в китайское художественное образование через приглашение советских преподавателей и обучение китайских студентов в СССР [9, с. 108]. Автор также отмечает, что в китайской системе базовой подготовки сохранились внимание к форме, светотени, структуре предмета и анатомии [9, с. 109].

Цинь Сыин, анализируя опыт Хэйлунцзяна, описывает российскую форму итогового просмотра как выставку работ за семестр, где результат обсуждается

академической группой публично и по совокупности выполненных заданий [12, с. 396].

Актуальные исследования 2024-2025 гг. позволяют связать исторический опыт с современными задачами учителя. М. В. Соколов, К. М. Зубрилин и С. А. Новоселов доказали результативность адаптированной методики обучения композиции китайских студентов в российских вузах: доля низкого уровня композиционных умений в экспериментальной группе снизилась более чем в два раза, а средний и высокий уровни выросли на 30 % [8, с. 297].

Фан Ицзе и Фань Яцяо указывают на проблемы реализации нового китайского стандарта в средней школе: ключевые компетенции слабо проявляются в уроке, учителям требуется повышение профессиональных умений, модели занятий и оценивания нуждаются в обновлении [10, с. 586].

Чэнь Юйцэнь связывает перспективы российско-китайского взаимодействия с академическими обменов, цифровыми технологиями, VR, AR и междисциплинарными проектами [11, с. 78].

Материалы и методы

Материалами исследования стали нормативные документы КНР и Российской Федерации, научные статьи 2013-2025 гг., публикации о П. П. Чистякове, К. М. Максимове, русской реалистической живописи и российско-китайском художественно-педагогическом взаимодействии.

Особое значение имели китайские исследования, поскольку в них представлен взгляд китайских авторов на российскую традицию, опыт Центральной академии изящных искусств, Хэйхэского университета и развитие художественного образования в приграничных регионах Китая [2, с. 155; 12, с. 395].

В работе применялись сравнительно-педагогический анализ, историко-генетический метод, контент-анализ источников и дидактическое моделирование. Сравнительно-педагогический анализ позволил сопоставить цели российского и китайского школьного курса. Историко-генетический метод использовался для выделения элементов, перешедших из российской академической школы в китайскую педагогическую практику. Контент-анализ помог сгруппировать повторяющиеся методические единицы: работа с натуры, конструктивное построение, композиционный эскиз, анализ произведения, выставочный просмотр, портфолио. Дидактическое моделирование позволило представить эти единицы как блоки урока и тематических циклов.

Критериями отбора российских элементов выступали педагогическая переносимость, возрастная доступность, связь с китайским стандартом 2022 г. и возможность культурной адаптации. В исследование включались те приемы, которые усиливают учебное действие школьника: учат видеть форму, строить

изображение, связывать композицию с содержанием, аргументировать художественное решение и воспринимать произведение в культурном контексте.

Профессиональные академические процедуры сохранялись только в сокращенном, методически обоснованном виде.

Результаты и обсуждение

Первый блок модели связан с конструктивным рисунком и работой с натуры. В китайской школе он может быть реализован через задания по изображению предмета быта, растения, архитектурного фрагмента, школьного пространства или фигуры в движении. Последовательность урока включает наблюдение, определение большой формы, поиск пропорций, обозначение оси, уточнение пространственных отношений, тональное или цветовое решение и короткое объяснение результата. Педагогическая система П. П. Чистякова задает здесь школьный способ развития зрительного мышления: учащийся постепенно переходит от внешнего сходства к пониманию строения формы [7, с. 266].

Второй относится к композиции. Опыт курса К. М. Максимова показывает, что обучение живописи строилось вокруг связи этюда, памяти, цвета, перспективы и композиционного замысла [3, с. 2].

В школьной практике эта линия может быть воплощена в темах «школьный двор после дождя», «город и река», «семейная мастерская», «праздник района», «портрет человека труда». Учащиеся выполняют несколько малых эскизов, выбирают точку зрения, определяют главный мотив, распределяют силуэты и цветовой центр. Композиционная методика, адаптированная к китайскому зрительному опыту, особенно важна в средней школе, где новый стандарт требует развития творческой практики и культурного понимания [10, с. 591].

Третий формирует межкультурное содержание урока. Русская реалистическая живопись целесообразна как материал для анализа пейзажа, портрета, исторического сюжета и изображения труда. Российская программа начальной школы включает знакомство с русскими пейзажистами И. И. Шишкиным, И. И. Левитаном, А. К. Саврасовым, В. Д. Поленовым и И. К. Айвазовским [6, с. 66].

В китайском уроке анализ таких произведений должен сопровождаться обращением к живописи тушью, каллиграфической линии, традиции изображения гор и вод, локальным образам города или провинции. Сопоставление левитановского пейзажа с китайской пространственной паузой, а репинской повествовательности с китайским вниманием к линии позволяет учащемуся видеть различие художественных языков и осознавать собственную культурную позицию.

Четвертый блок касается оценивания. Российский выставочный просмотр может быть преобразован в школьную мини-выставку по итогам темы. Каждая работа сопровождается карточкой, где ученик указывает замысел, источник наблюдения, выбранное композиционное решение и трудность, с которой он справился.

Оценивание включает учителя, одноклассников и самооценку, а критерии связываются с четырьмя компетенциями китайского стандарта: эстетическим восприятием, художественным выражением, творческой практикой и культурным пониманием [5, с. 4].

Фан Ицзе и Фань Яцяо предлагают использовать портфолио, классную выставку и разнообразные субъекты оценивания, что делает российскую традицию просмотра работ совместимой с современным китайским подходом [10, с. 594].

Пятый блок связан с подготовкой учителя и образовательной средой. Лю Ган показывает, что российские специалисты, совместные ресурсы и практические базы выступали важными посредниками российско-китайского художественного обмена [4, с. 69]. В школе аналогичная логика реализуется через методические карты уроков, цифровые подборки произведений, банк заданий по натуре и композиции, критерии выставочного оценивания, виртуальные музейные маршруты и фотофиксацию этапов работы.

Чэнь Юйцзнь рассматривает цифровые технологии и междисциплинарность как одно из направлений современного взаимодействия России и Китая [11, с. 80]. Цифровая среда в данной модели служит поддержкой анализа и презентации, сохраняя центральное место за живым наблюдением и ручной художественной практикой.

Предлагаемая модель может быть представлена в трех тематических циклах. В 3-5 классах цикл «Предмет и форма» включает натюрморт из школьных и домашних предметов, работу с силуэтом, пропорциями, светотенью и цветом. В 6-7 классах цикл «Пейзаж как пространство и настроение» объединяет наброски на территории школы, анализ русского и китайского пейзажа, итоговую композицию и выставочное обсуждение. В 8-9 классах цикл «Человек в среде» строится вокруг пропорций фигуры, портрета, движения и композиционного рассказа о жизни семьи, школы или района. Сун Вэйфэн связывает устойчивость реалистической традиции с ее историчностью, повествовательностью и вниманием к живописному мастерству [9, с. 110]. Названные качества позволяют использовать российский опыт в школьных проектах, где изображение становится способом осмысления реальной жизни.

Педагогическая результативность интеграции зависит от четырех условий.

Во-первых, российские элементы отбираются как методические приемы, адаптированные к школьному возрасту и отличающиеся от готовой копии вузовского академического курса.

Во-вторых, каждое задание строится в культурной паре: русское произведение, китайский художественный образ, местная визуальная среда.

В-третьих, урок завершается видимым продуктом - эскизом, композицией, серией работ, портфолио или мини-выставкой.

В-четвертых, учитель получает понятные критерии анализа результата.

При соблюдении данных условий российский опыт усиливает точность наблюдения, композиционное мышление и способность учащегося объяснять художественное решение, а китайский контекст обеспечивает ценностную направленность и связь с национальной традицией.

Заключение

Интеграция российского художественно-педагогического опыта в учебный процесс по изобразительному искусству в китайской школе должна осуществляться через адаптированные дидактические механизмы: конструктивный рисунок, работу с натуры, композиционный эскиз, анализ реалистического искусства, выставочное оценивание и портфолио. Исторический опыт советско-китайского взаимодействия становится продуктивным для современной школы тогда, когда он преобразуется в возрастно доступные действия учащегося и связывается с задачами китайского стандарта 2022 г.

Предложенная модель показывает, что российская традиция усиливает методическую сторону урока: задает последовательность наблюдения, повышает точность изображения, помогает переходить от упражнения к самостоятельному художественному образу. Китайский образовательный контекст задает культурную рамку, благодаря которой российские элементы работают вместе с национальной живописью, каллиграфией, школьной средой и цифровыми средствами художественной коммуникации.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использовать его результаты при разработке тематических циклов, методических карт уроков, критериев выставочного оценивания и программ повышения квалификации учителей изобразительного искусства. Дальнейшая работа может быть связана с эмпирической проверкой модели в китайской школе и созданием банка заданий для разных возрастных групп.

Литература

1. *Белютин, Э. М. П. П. Чистяков - теоретик и педагог / Э. М. Белютин, Н. М. Молева. – Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1953. – 229 с.*

2. Ван Чжицэн, Мэн Сяньвэнь. Краткий анализ влияния русского изобразительного искусства на раннее художественное образование Китая / Ван Чжицэн, Мэн Сяньвэнь // Форум образования и преподавания. – 2013. – № 52. – С. 154-155.
3. Кожухар, Д. В. К. М. Максимов и формирование школы масляной живописи Китая [Электронный ресурс] / Д. В. Кожухар // Журнал Новосибирского государственного художественного музея. – 2022. – № 1(47). – URL: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/322> (дата обращения: 18.06.2026).
4. Лю Ган. Влияние русского изобразительного искусства на художественное образование в китайских вузах / Лю Ган // Западное качественное образование. – 2016. – Т. 2, № 4. – С. 69. – DOI: 10.16681/j.cnki.wcqe.201604047.
5. Министерство образования КНР. Стандарт учебной программы искусств обязательного образования: редакция 2022 г. [Электронный ресурс]. – Пекин, 2022. – URL: <https://www.moe.gov.cn/srcsite/A26/s8001/202204/W020220420582364678888.pdf> (дата обращения: 18.06.2026).
6. Министерство просвещения Российской Федерации. Федеральная рабочая программа по учебному предмету «Изобразительное искусство»: предметная область «Искусство», 1-4 классы [Электронный ресурс]. – Москва, 2023. – URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/11_%D0%A4%D0%A0%D0%9F-%D0%98_%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5-%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_1-4-%D0%BA%D0%BB%D0%BD%D1%81%D1%81%D1%8B.pdf (дата обращения: 18.06.2026).
7. Руднев, И. Ю. Педагогическая система П. П. Чистякова и ее актуальность для современного художественно-педагогического образования / И. Ю. Руднев // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2024. – № 3(104). – С. 265-270.
8. Соколов, М. В. Особенности методики обучения композиции при подготовке в российских вузах китайских студентов к профессии учителя изобразительного искусства / М. В. Соколов, К. М. Зубрилин, С. А. Новоселов // Педагогическое образование в России. – 2024. – № 4. – С. 297-303.
9. Сун Вэйфэн. Русская реалистическая живопись и художественное образование Китая / Сун Вэйфэн // Новое искусство. – 2020. – Т. 41, № 5. – С. 107-110.
10. Фан Ицзе, Фань Яцяо. Проблемы и стратегии совершенствования художественного образования в средней школе в условиях нового образовательного стандарта / Фан Ицзе, Фань Яцяо // Образовательный прогресс. – 2024. – Т. 14, № 5. – С. 586-595. – DOI: 10.12677/ae.2024.145737.
11. Чэнь Юйцзэнь. Российско-китайский опыт взаимодействия в сфере художественно-педагогического образования: сегодня и завтра / Чэнь Юйцзэнь // Педагогика и просвещение. – 2025. – № 2. – С. 78-88. – DOI: 10.7256/2454-0676.2025.2.74135.
12. Цинь Сыин. Интеграция и развитие высшего художественного образования в провинции Хэйлунцзян: усвоение и заимствование опыта российского высшего художественного образования / Цинь Сыин // Теоретические исследования. – 2013. – № 14. – С. 395-396.

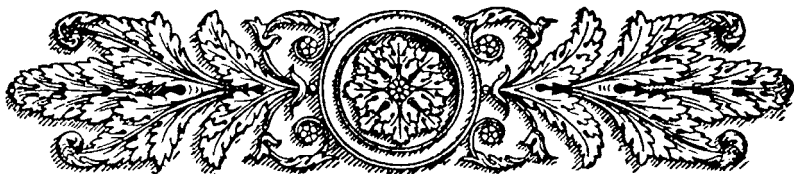
REFERENCES

1. Belyutin, Eh. M. P. P. Chistyakov - teoretik i pedagog / Eh. M. Belyutin, N. M. Moleva. – Moskva : Izd-vo Akademii khudozhestv SSSR, 1953. – 229 s.
2. Van Chzhichehn, Mehn Syan' vehn'. Kratkii analiz vliyaniya russkogo izobrazitel'nogo iskusstva na rannee khudozhestvennoe obrazovanie Kitaya / Van Chzhichehn, Mehn Syan' vehn' // Forum obrazovaniya i prepodavaniya. – 2013. – № 52. – S. 154-155.
3. Kozhukhar, D. V. K. M. Maksimov i formirovanie shkoly maslyanoi zhivopisi Kitaya [Elektronnyi resurs] / D. V. Kozhukhar // Zhurnal Novosibirskogo gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya. – 2022. – № 1(47). – URL: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/322> (data obra scheniya: 18.06.2026).

4. Lyu Gan. Vliyaniye russkogo izobrazitel'nogo iskusstva na khudozhestvennoe obrazovanie v kitaiskikh vuzakh / Lyu Gan // Zapadnoe kachestvennoe obrazovanie. – 2016. – Т. 2, № 4. – С. 69. – DOI: 10.16681/j.cnki.wcqe.201604047.
5. Ministerstvo obrazovaniya KNR. Standart uchebnoi programmy iskusstv obyazatel'nogo obrazovaniya: redaktsiya 2022 g. [Elektronnyi resurs]. – Pekin, 2022. – URL: <https://www.moe.gov.cn/srcsite/A26/s8001/202204/W020220420582364678888.pdf> (data obrashcheniya: 18.06.2026).
6. Ministerstvo prosveshcheniya Rossiiskoi Federatsii. Federal'naya rabochaya programma po ucheniyu predmetu «Izobrazitel'noye iskusstvo»: predmetnaya oblast' «Iskusstvo», 1-4 klassy [Elektronnyi resurs]. – Moskva, 2023. – URL: <https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/08/11%D0%A4%D0%A0%D0%9F-%D0%98%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5-%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-1-4-%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D1%81%D1%8B.pdf> (data obrashcheniya: 18.06.2026).
7. Rudnev, I. Yu. Pedagogicheskaya sistema P. P. Chistyakova i ee aktual'nost' dlya sovremennogo khudozhestvenno-pedagogicheskogo obrazovaniya / I. Yu. Rudnev // Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2024. – № 3(104). – С. 265-270.
8. Sokolov, M. V. Osobennosti metodiki obucheniya kompozitsii pri podgotovke v rossiiskikh vuzakh kitaiskikh studentov k professii uchitelya izobrazitel'nogo iskusstva / M. V. Sokolov, K. M. Zubrilin, S. A. Novoselov // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. – 2024. – № 4. – С. 297-303.
9. Sun Vehifehn. Russkaya realistichekaya zhivopis' i khudozhestvennoe obrazovanie Kitaya / Sun Vehifehn // Novoe iskusstvo. – 2020. – Т. 41, № 5. – С. 107-110.
10. Fan Itsze, Fan' Yatsyao. Problemy i strategii sovershenstvovaniya khudozhestvennogo obrazovaniya v srednei shkole v usloviyakh novogo obrazovatel'nogo standarta / Fan Itsze, Fan' Yatsyao // Obrazovatel'nyi progress. – 2024. – Т. 14, № 5. – С. 586-595. – DOI: 10.12677/ae.2024.145737.
11. Chehn' Yuitsehn'. Rossiisko-kitaiskii opyt vzaimodeistviya v sfere khudozhestvenno-pedagogicheskogo obrazovaniya: segodnya i zavtra / Chehn' Yuitsehn' // Pedagogika i prosveshchenie. – 2025. – № 2. – С. 78-88. – DOI: 10.7256/2454-0676.2025.2.74135.
12. Tsin' Syin. Integratsiya i razvitie vysshego khudozhestvennogo obrazovaniya v provintsii Khehilun tszhan: usvoenie i zaimstvovanie opyta rossiiskogo vysshego khudozhestvennogo obrazovaniya / Tsin' Syin // Teoreticheskie issledovaniya. – 2013. – № 14. – С. 395-396.

Дата поступления рукописи в редакцию: 18.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Л.Г. Медведев, К.А. Кравченко, Чжань Чуаньюй

Композиция в художественном образовании России и Китая

Аннотация. В статье исследуется вопрос развития российско-китайских культурных связей в рамках высшего художественного образования. Особое внимание уделяется преподаванию композиции как дисциплины, отвечающей не только за профессиональное, но и за творческое развитие студентов. Авторами проведен сравнительный анализ и выявлена специфика, а также общие принципы обучения композиции в художественных вузах Китая и России. Особое внимание уделено практическому опыту российской академической школы. Содержание статьи определяет методические рекомендации по модернизации учебных программ, повышению качества подготовки студентов и укреплению долгосрочного межкультурного взаимодействия России и Китая в сфере художественного образования. Анализируется и практический опыт российского высшего художественного образования в области обучения композиции, из которого извлекаются полезные выводы, способствующие развитию художественного образования в Китае. Авторы статьи приходят к выводу, обучение композиции является базовым элементом художественного образования, формирующим профессиональную подготовку и творческий потенциал студентов. Строгость, системность теоретической и практической направленности российского художественного образования служат важным ориентиром для художественных вузов Китая. Статья способствует совершенствованию системы обучения композиции в китайских художественных вузах, что способствует повышению общего уровня художественного образования.

Ключевые слова: художественное образование, исследование композиции, художественные вузы, сравнительный анализ, китайский и российский опыт.

Введение



Актуальность проведенного исследования заключается в том, что российско-китайское сотрудничество в различных профессиональных областях стремительно развивается. В частности, в системе художественного и художественно-педагогического образования такого рода сотрудничество уже является традиционным и глубоко проникает не только в организационные условия построения системы образования, но и в содержание образования, а также в содержание отдельных специальных художественных дисциплин.

Одной из фундаментальных дисциплин художественного цикла является композиция. Композиция — это не просто самая сложная дисциплина художественного цикла, это еще система мышления, которая является основополагающей и в других дисциплинах, таких как рисунок, живопись, скульптура и т.п.

В России существует традиционная школа преподавания композиции, основанная на системности и последовательности усвоения композиционных умений, а также на комплексном развитии композиционного мышления обучающихся.

В Китае процесс обучения композиции построен недостаточно системно и комплексно, там существует фрагментарный подход к этой дисциплине, который не дает студентам понимания того, что композиционная деятельность является фундаментальной для всего художественного образования и всей изобразительной деятельности, а также того, что процесс построения композиции любыми художественными средствами это особая форма мышления определенными категориями: равновесие, баланс, ритм, пространство и т.д.

Современные условия межкультурного российско-китайского сотрудничества дают возможность провести интеграцию российского подхода к обучению студентов вузов композиции с традиционной китайской эстетикой изобразительного искусства.

Цель исследования — выявление методических возможностей совершенствования обучения композиции в китайских художественных вузах на основе интеграции системного опыта российской академической школы и традиционных эстетических принципов китайского изобразительного искусства.

Объект исследования — процесс обучения композиции в системе высшего художественного образования России и Китая.

Задачи исследования:

1. Выявить сходства и различия в методике преподавания композиции в высших художественных учебных заведениях России и Китая.
2. Выявить структурные и содержательные недостатки современной китайской методики преподавания композиции.

3. Обосновать необходимость последовательного и содержательно ориентированного формирования базовых композиционных умений на всех этапах обучения.

4. Разработать методические рекомендации по интеграции принципов российской академической школы с традиционными эстетическими подходами Китая в учебный процесс по композиции.

Научная новизна исследования заключается в обосновании целостной методической системы обучения композиции, адаптированной для китайских художественных вузов, которая впервые системно объединяет последовательность и содержательную направленность российской академической традиции с национальными эстетическими принципами китайской живописи и каллиграфии.

Теоретическая значимость исследования состоит в углублении теоретических представлений о закономерностях формирования композиционного мышления в межкультурной образовательной среде, а также в обогащении методологии преподавания композиции за счет синтеза российских академических канонов и восточных эстетических традиций.

Практическая значимость исследования определяется возможностью применения разработанных методических рекомендаций при обновлении учебных программ по композиции в китайских художественных вузах, реализации совместных российско-китайских образовательных проектов, а также в подготовке научно-педагогических кадров и составлении учебно-методических пособий.

Методы исследования:

- теоретический анализ педагогической и методической литературы;
- сравнительно-сопоставительный анализ образовательных стандартов и учебных программ;
- систематизация и обобщение эмпирического опыта преподавания композиции;
- разработка и обоснование методической системы обучения композиции.

Проблемами и различными тенденциями развития современного художественного и художественно-педагогического образования интересуются многие современные ученые. Так, О.В. Шаляпин в своей статье о модернизации современного художественно-педагогического образования отмечает: «В России существует продуктивная система университетской, в том числе художественной подготовки кадров, но это не исключает заимствования полезного опыта других образовательных систем, нам предстоит много пересмотреть и сделать. Необходимо модернизировать систему подготовки бакалавра и магистра, перейти на инновационный тип обучения, в котором учащемуся предоставляется возможность занимать не просто активную, но и инициативную позицию в учебном про-

цессе. Не просто усваивать предлагаемый учителем учебный материал, но познавать мир, вступая с ним в активный диалог, самому искать ответы и не останавливаться на достигнутом» [1, с. 50].

Ученые очень активно обсуждают различные варианты сотрудничества с Китаем в сфере художественно-педагогического образования [2; 3; 4; 5].

К.М. Зубрилин в своих исследованиях подробно рассматривает различные аспекты реализации совместных образовательных программ России и Китая, а также структуру и содержание художественных дисциплин и особенности их преподавания при работе именно с китайскими студентами [4].

Катханова Ю.Ф., Игнатьев С.Е., Зубрилин К.М., Подисова О.И. подробно проанализировали проблемы и вопросы обучения китайских студентов в российской системе образования. Эти авторы в своей статье указывают на то, что кроме проблемы языкового барьера, российские преподаватели сталкиваются с существующими различиями в специфике художественного восприятия, приемах воплощения художественного образа, особенностях использования художественных материалов. Поэтому целесообразно «использовать наглядные методические материалы с иллюстрациями, фотографиями и четкими визуальными инструкциями. Таким образом, работая над художественно-творческими заданиями вместе со студентами, преподаватель эффективно налаживает коммуникацию и взаимопонимание, несмотря на языковой барьер. Совместная изобразительная деятельность помогает преодолевать трудности в понимании и способствует продуктивному взаимодействию» [5, с. 248].

Исследования плодотворного сотрудничества с Китаем затронули, как принципиальные вопросы построения системы художественно-педагогического образования, так и частные вопросы подготовки обучающихся по специальным художественным дисциплинам, в частности, по композиции [6; 7; 8].

Несмотря на наличие отдельных исследований, посвященных межкультурному взаимодействию России и Китая в сфере художественного образования, до настоящего времени не обоснована комплексная методика обучения студентов вузов композиции.

В основе нашего исследования лежит гипотеза о том, что целенаправленная интеграция поэтапного формирования композиционного мышления, принятая российской академической традицией, с образно-философскими принципами китайского искусства позволит преодолеть фрагментарность базовой подготовки в Китае и повысить уровень творческой самостоятельности китайских студентов.

Методологическую основу работы составляет сравнительный анализ особенностей обучения композиции в России и Китае, дополненный анализом учебных программ, педагогическим наблюдением за изобразительным процессом, а

также разработкой отдельных методических идей. Особое внимание уделяется не прямому переложению методик обучения с российской почвы на китайскую, а их адаптации, учитывающей особенности художественного восприятия, исторически сложившиеся художественные каноны китайского искусства, а также современные требования к уровню подготовки выпускника. Наше исследование фокусируется на основном содержании дисциплины «Композиция» в профильных художественных вузах России и Китая, поскольку научный интерес сконцентрирован именно на методике формирования композиционного мышления в студентов.

Ожидаемые результаты исследования носят прикладной характер и включают в себя разработку методических рекомендаций, основанных на поэтапном усложнении композиционных задач, а также критериев оценки творческих работ, учитывающих как академические требования, так и национальную художественную идентичность. Предложенные материалы могут быть апробированы в рамках совместных семинаров, научно-методических конференций, творческих мастерских и при обновлении рабочих программ специальных художественных дисциплин.

Основная часть

Композиция в художественном образовании является важнейшим фактором, объединяющим в единое целое смысловое содержание и различные формы, способы и методы его материализации в изобразительном пространстве. Не случайно различным аспектам композиции посвящены эмпирические выводы величайших мастеров различных художественных эпох (Л. Альберти, Леонардо Да Винчи, Микеланджело, Д. Вазари, Б. Челлини, А. Дюрер и др.), которые обобщили собственный творческий опыт в области перспективы, рисунка, живописи, композиции. Более поздние знаменитые российские художники (А.А. Дейнека, В.А. Фаворский, К. Петров-Водкин, Н.Э. Радлов, Б.Г. Иогансон, Б.М. Неменский, К.Ф. Юон и др.), используя опыт предшественников, а также новейшие технологии и эстетические требования своего времени, делились своим творческим опытом с молодыми художниками. Кроме этого, известные ученые (Н.Н. Волков, Г.В. Беда, С.П. Ломов, А.А. Унковский, Е.В. Шорохов, А.П. Яшухин и др.), основываясь на новых научных достижениях в области философии, психологии, цветоведения, колористики, перспективы, теоретически обосновали методические рекомендации, способствующие профессиональному становлению будущих художников на занятиях по композиции.

Таким образом, за многовековое развитие изобразительного искусства в России накоплен богатый эмпирический и теоретический материал по рисунку, живописи, а также композиции. Вместе с тем, в свете современных интеграци-

онных процессов в межкультурном пространстве России и Китая, методические аспекты композиции требуют дополнительных исследований. За последнее десятилетие последовательно углубляется Российско-Китайское культурное и художественно-образовательное пространство. Разработаны совместные программы по художественным дисциплинам для китайских студентов и аспирантов, обучающихся в Московском педагогическом государственном университете [9].

Однако еще не преодолены проблемы, связанные различиями в культурных и образовательных концепциях, обусловленных исторически сложившимися эстетическими и культурными традициями двух стран.

Современное обучение композиции в китайских художественных вузах основано на традиционной эстетике китайской живописи и каллиграфии, интегрирующейся с научными законами композиции российской и западной академических школ. Вместе с тем, остаются нерешенные вопросы, связанные с недостаточной базовой подготовкой студентов по рисунку, живописи, колористике, а также с отсутствием тесной интеграции между теорией и практикой [10].

В китайском художественном образовании теоретические занятия по композиции включают в себя как западные профессиональные теории (в основном направленные на формальную эстетику), так и композицию китайской каллиграфии — использование «пустого пространства», «рассеянная перспектива», взаимодействие «реального» и «виртуального». Базовое обучение проводится с учетом особенностей различных специальностей. Для специальностей, связанных с живописью, акцент делается на интеграции реалистической и импрессионистской композиции, а также практикуется копирование классических произведений традиционной живописи и каллиграфии для укрепления фундамента местной культуры и искусства. Для специальностей, связанных с дизайном, особое внимание уделяется визуальной коммуникации и формальной композиции; практическая стадия тесно связана с тематическим творчеством, поощряя студентов к объединению восточных и западных композиционных приемов. На базовом этапе обучения используется форма коллективных занятий, а на завершающем этапе обучения — индивидуальное руководство [11].

Однако по сравнению с академической российской системой художественного образования, нацеленной на последовательное формирование творческой личности художника, обладающей высоким профессиональным мастерством, в художественной школе Китая наблюдается недостаток в последовательности учебных программ и фундаментальности базовой подготовки. В учебных заведениях больше внимания уделяется формальным нововведениям, чем формированию профессиональных умений, а также не уделяется внимание содержательным аспектам композиции. Художественная школа Китая лишена целост-

ности и системности в развитии творческих начал в композиционной деятельности.

Российская художественная академическая школа, являясь образцом классического художественного образования, вобрав в себя многовековой опыт европейской реалистической традиции, уходит корнями в эстетику эпохи Возрождения, последовательно формируя собственную художественную школу, основанную на российских гуманистических эстетических принципах. Ее суть заключается в раскрытии основной идеи целостными, изобразительными и выразительными формальными средствами, ее материализации в конкретном композиционном поле. Теоретические основы этой системы были заложены выдающимися художниками и искусствоведами (М.В. Алпатов, В.Ф. Асмус, Н.Н. Волков, В.А. Фаворский и др.). Например, Н.Н. Волков, проанализировав известные публикации, посвященные композиции, а также классические произведения живописи различных художественных эпох, убедительно обосновал важнейшие композиционные принципы, позволяющие художнику материализовать идейный замысел живописными средствами [12]. Современные художественные учебные программы по композиции, начиная с бакалавриата и заканчивая магистратурой, подчинены логической преемственности по развитию творческого подхода обучающихся к решению поставленных задач, требующих поиска все новых изобразительных и выразительных средств для воплощения замысла (идеи) в композиционную форму.

Важное место в процессе обучения уделяется формированию взаимодействия между мыслью и рукой, владеющей кистью, или другим художественным материалом. При этом соблюдается принцип «от общего к частному», что развивает целостность восприятия и определяет последовательность изобразительных действий художника. Копирование классических произведений искусства в контексте изображения с натуры позволяет осмыслить практическое применение законов композиции выдающимися мастерами в собственной художественной практике. Вместе с тем важно, что вся композиционная деятельность осуществляется в контексте эстетического осмысления изображаемого и гуманистической направленности художественного образования. Таким образом, последовательная и содержательная российская система обучения композиции предоставляет китайскому художественному образованию четкие и реалистичные практические подходы к устранению недостатков в обучении композиции.

Прежде всего, следует определить последовательность и содержательность базовой подготовки, обосновать непрерывную комплексную систему обучения композиции. Необходимо увеличить учебные часы на рисование с натуры, например, в художественных вузах России количество аудиторных часов, отведенных на профессиональные дисциплины (рисунок, живопись, композицию), в

четыре раза превышает аналогичные показатели в высших художественных вузах Китая.

Целесообразно отказываться от чисто технического обучения и не системного копирования, активизировать методические усилия на осмысление взаимодействия между смысловым содержанием и соответствующей этому содержанию эстетической композиционной формы.

Заключение

Обучение композиции является базовым элементом художественного образования, формирующим профессиональную подготовку и творческий потенциал студентов. Строгость, системность теоретической и практической направленности российского художественного образования служат важным ориентиром для художественных вузов Китая. Обучение композиции в китайских художественных вузах следует направлять на подготовку специалистов, обладающих глубокими теоретическими знаниями, культурным багажом, эстетическими убеждениями и твердыми профессиональными умениями.

На фоне усиления базовой профессиональной подготовки студентов необходимо дальнейшее наполнение содержательностью учебных программ по специальным дисциплинам, интегрирующих передовые достижения обучения композиции в российской системе художественного образования с композиционными принципами китайской каллиграфии – использование «пустого пространства», «рассеянная перспектива», взаимодействие «реального» и «виртуального». Это позволит значительно повысить качество художественного образования и эстетического воспитания студентов китайских художественных вузов.

Проведенное исследование позволило установить, что преодоление фрагментарности в обучении композиции достигается не заменой одной образовательной традицией на другую, а их целесообразным взаимодействием. Выявленные структурно-содержательные недостатки китайской системы обучения композиции уравниваются внедрением четко выраженной этапности, характерной для российской академической школы, при одновременном сохранении и углубленном использовании национальных особенностей китайского изобразительного искусства.

Теоретический результат нашего исследования заключается в обосновании введения концепции межкультурной адаптации композиционного обучения. Предложенный подход демонстрирует, что синтез российского академического принципа обучения «от общего к частному» с восточной философией «пустоты» и динамического равновесия формирует новый тип композиционного мышления у студентов, способного эффективно работать в условиях современного художественного процесса.

Практическая реализация полученных выводов предполагает поэтапное обновление рабочих программ китайских художественных вузов, в которых предполагается увеличение доли натуральных и тематических композиционных заданий, а также внедрение критериев оценки, фиксирующих не только изобразительную грамотность, но и образную выразительность и глубину творческих работ.

Перспективы дальнейших исследований видятся нами в проведении педагогических экспериментов по апробации предложенной методики, изучении эффективности разработанных методических рекомендаций. Развитие данного направления способно внести значимый вклад в формирование единого евразийского образовательного пространства, основанного на взаимном обогащении художественных традиций.

Литература

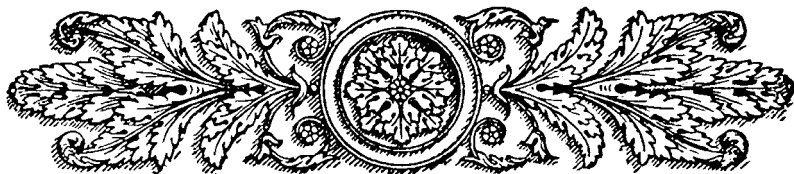
1. Шаляпин О.В. Художественно-педагогическое образование и его модернизация в XXI веке // В сборнике: *Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Сборник статей*. ФГБОУ ВПО "НГПУ". 2015. С. 49-56.
2. Зубрилин К.М. Требовательный подход педагога как ключ к эффективному обучению будущих учителей изобразительного искусства из Китая в вузе // В сборнике: *Современный учитель - взгляд в будущее. Материалы Международного научно-образовательного форума*. В 2-х частях. Екатеринбург, 2024. С. 256-265.
3. Зубрилин К.М. Особенности интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства в формате 3+1 в российско-китайском образовательном сотрудничестве // *Мир науки, культуры, образования*. 2025. № 6 (115). С. 132-135.
4. Зубрилин К.М. Особенности совместных образовательных программ подготовки будущего учителя изобразительного искусства в России и Китае // *Преподаватель XXI век*. 2024. № 3-1. С. 70-81.
5. Катханова Ю.Ф., Игнатьев С.Е., Зубрилин К.М., Подисова О.И. Проблемы и перспективы обучения китайских студентов в российской магистратуре по направлению "Педагогическое образование (изобразительное искусство в художественном образовании)" // *Проблемы современного образования*. 2025. № 2. С. 243-254.
6. Соколов М.В., Зубрилин К.М., Новоселов С.А. Особенности методики обучения композиции при подготовке в российских вузах китайских студентов к профессии учителя изобразительного искусства // *Педагогическое образование в России*. 2024. № 4. С. 297-303.
7. Лу Са., Уваров Д.В., Зубрилин К.М. Методика преподавания истории изобразительного искусства на основе сравнительного анализа китайской и русской пейзажных традиций // *Bulletin of Art and Education*. 2026. № 3. С. 209-218.
8. Шаляпин О.В., Цзинь Юйхань Цифровые технологии в художественном образовании учащихся начальной школы Китая // *Мир науки, культуры, образования*. 2025. № 6 (115). С. 142-145.
9. Исследование современного состояния воспитания традиционной китайской культуры в художественных вузах [J]. Индустриальные и научные форумы, 2024, Т. 23, № 10. С. 138-140.
10. Ли Ялин. Предварительное исследование высшего художественного образования в России [J]. *Исследования в художественном образовании*, 2018, № 19. С. 179.
11. Ма Яо. Особенности современного высшего художественного образования в России [J]. *Художественное образование*, 2014, № 8. С. 210-211.
12. Волков Н. Н. Композиция в живописи [М]. Москва: Издательство "Москва", 1977. - 2 т. Хань Дахсюэ.

REFERENCES

1. Shalyapin O.V. *Artistic and Pedagogical Education and Its Modernization in the 21st Century*. In the collection: *Modern Trends in the Development of Fine, Decorative and Applied Arts and Design*. Collection of Articles. NGPU. 2015. pp. 49–56.
2. Zubrilin, K.M. *A Demanding Teacher's Approach as the Key to Effective University Education for Future Chinese Fine Arts Teachers* // In: *The Modern Teacher – A Look into the Future*. Proceedings of the International Scientific and Educational Forum. In 2 parts. Yekaterinburg, 2024. pp. 256-265.
3. Zubrilin K.M. *Features of integrated training of fine arts teachers in the 3+1 format in Russian-Chinese educational cooperation* // *World of Science, Culture, Education*. 2025. No. 6 (115). P. 132-135.
4. Zubrilin K.M. *Features of joint educational programs for training future fine arts teachers in Russia and China* // *Teacher XXI century*. 2024. No. 3-1. P. 70-81.
5. Katkhanova Yu.F., Ignatiev S.E., Zubrilin K.M., Podisova O.I. *Problems and Prospects of Teaching Chinese Students in the Russian Master's Degree in Pedagogical Education (Fine Arts in Art Education)* // *Problems of Modern Education*. 2025. No. 2. P. 243-254.
6. Sokolov M.V., Zubrilin K.M., Novoselov S.A. *Features of the methodology of teaching composition in the preparation of Chinese students for the profession of a fine arts teacher in Russian universities* // *Pedagogical education in Russia*. 2024. No. 4. Pp. 297-303.
7. Lu Sa, Uvarov D.V., Zubrilin K.M. *Methods of Teaching the History of Fine Arts Based on a Comparative Analysis of Chinese and Russian Landscape Traditions* // *Bulletin of Art and Education*. 2026. No. 3. P. 209-218.
8. Shalyapin O.V., Jin Yuhao *Digital technologies in art education of primary school students in China* // *World of science, culture, education*. 2025. No. 6 (115). P. 142-145.
9. *A Study of the Current State of Education of Traditional Chinese Culture in Art Universities [J]*. *Industrial and Scientific Forums*, 2024, Vol. 23, No. 10, pp. 138–140.
10. Li Yaping. *Preliminary study of higher art education in Russia [J]*. *Research in Art Education*, 2018, no. 19. p. 179.
11. Ma Yao. *Features of modern higher art education in Russia [J]*. *Art education*, 2014, no. 8. pp. 210–211.
12. Volkov N. N. *Composition in painting [M]*. Moscow: Moscow Publishing House, 1977. – 2 volumes. Han Dahxue.

Дата поступления рукописи в редакцию: 30.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Чжан Чэньси

Структурно-функциональная модель реализации современных методических принципов музыкального воспитания в обучении латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР

Аннотация. В статье представлена структурно-функциональная модель реализации современных методических принципов музыкального воспитания в процессе обучения латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР. В отличие от исследований, ограничивающихся теоретическим обоснованием принципов музыкального воспитания, внимание сосредоточено на их системной педагогической организации в профессиональной подготовке будущего хореографа. Модель включает целевой, методологический, содержательный, процессуально-технологический, организационно-педагогический и диагностико-результативный блоки, обеспечивающие целостность формирования музыкальности как интегративного профессионально значимого качества. Раскрыты этапы реализации модели: мотивационно-ориентационный, аналитико-практический и интерпретационно-творческий. Обоснованы педагогические условия эффективности модели в межкультурной образовательной среде КНР, включая интеграцию музыкального анализа в практику танцевального занятия, опору на стиливую аутентичность музыкального материала, поэтапное усложнение метроритмических и интерпретационных задач, организацию рефлексивной обратной связи и индивидуализацию обучения. Определены методы, формы и средства реализации модели, а также критерии последующей оценки ее результативности. Сделан вывод о том, что предложенная модель обеспечивает переход от фрагментарного использования музыкально-ритмических заданий к систем-

ной организации музыкального воспитания в процессе обучения латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, музыкальность, хореографическое образование, латиноамериканские танцы, педагогическая модель, структурно-функциональная модель, студенты-хореографы, КНР, межкультурная адаптация.

Введение



В современной системе профессионального хореографического образования возрастает значение музыкально-педагогической составляющей подготовки, поскольку от будущего хореографа требуется не только техническая точность исполнения, но и способность к музыкально обоснованной интерпретации танцевального материала, стилиевой достоверности и художественной выразительности. В обучении латиноамериканским танцам данное требование приобретает особую значимость, поскольку сама природа латины определяется сложной метроритмической организацией, синкопированностью, фразировочной структурой и жанрово-стилевыми особенностями музыкального материала [1; 7; 9]. В этой связи музыкальность выступает не дополнительной характеристикой танцовщика, а системообразующим профессиональным качеством, определяющим степень соответствия движения музыкальной логике [1; 2].

Вместе с тем в образовательной практике сохраняется тенденция к преобладанию технико-репродуктивного подхода, при котором музыкальная сторона обучения сводится к внешнему счету, темповой дисциплине и формальному совпадению движения с долей. Подобная организация учебного процесса затрудняет формирование стилиевого слышания, внутреннего пульса, музыкально-фразировочного мышления и интерпретационной самостоятельности обучающихся. Исследования в области психологии музыкального восприятия и сенсомоторной синхронизации показывают, что координация движения с музыкальным временем представляет собой сложный процесс, включающий внимание к временной структуре, предвосхищение ритмических событий и коррекцию действий в процессе исполнения [6; 8; 11]. Следовательно, музыкальность в танце не возникает стихийно как побочный результат многократного повторения движений, а требует специально организованного педагогического формирования [5; 4].

Особую актуальность проблема приобретает в контексте подготовки студентов-хореографов КНР. Расширение присутствия латиноамериканских танцев в системе художественного образования Китая сопровождается необходимостью

адаптации педагогических подходов к иной культурной и образовательной среде. При этом перенос готовых методик без учета различий в музыкальном опыте, учебных стратегиях и характере художественного восприятия студентов не обеспечивает должной эффективности. Следовательно, возникает потребность в такой педагогической модели, которая позволила бы системно реализовать современные методические принципы музыкального воспитания применительно к обучению латиноамериканским танцам в вузах КНР [1; 2].

В предшествующем этапе исследования были выявлены теоретико-методологические основания реализации современных методических принципов музыкального воспитания в обучении латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР, уточнено содержание музыкальности как интегративного профессионально значимого качества и обоснован комплекс принципов, релевантных данной сфере. Однако теоретическая верификация принципов сама по себе еще не обеспечивает их педагогической реализуемости. Отсюда следует необходимость перехода к следующему этапу исследования, связанному с разработкой структурно-функциональной модели, позволяющей перевести данные принципы в логику содержания, этапов, методов, организационных условий и критериев оценки педагогического процесса.

Цель статьи состоит в разработке и теоретическом обосновании структурно-функциональной модели реализации современных методических принципов музыкального воспитания в процессе обучения латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР.

Научная новизна исследования заключается в том, что разработана структурно-функциональная модель реализации современных методических принципов музыкального воспитания в обучении латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР; определены ее блоки, этапы, педагогические условия, методы, формы и средства реализации; предложен диагностико-результативный контур последующей оценки эффективности модели в межкультурной образовательной среде.

Теоретическая значимость исследования состоит в конкретизации механизмов перевода современных методических принципов музыкального воспитания в структуру педагогического процесса профессиональной хореографической подготовки. Практическая значимость определяется возможностью использования разработанной модели в проектировании учебных курсов, практических занятий и диагностических процедур в вузах КНР.

Методология и методы исследования

Методологическую основу исследования составили системный, деятельностный, личностно-ориентированный, культурологический и интегративный под-

ходы. Системный подход позволяет рассматривать музыкальное воспитание как целостный педагогический процесс, включающий взаимосвязанные цели, содержание, технологию и результаты. Деятельностный подход задает ориентацию на формирование музыкальности в практической танцевальной деятельности, а не только в области теоретических представлений о музыке [1; 4]. Личностно-ориентированный подход обеспечивает учет индивидуальных различий обучающихся, в том числе особенностей стартовой музыкальной подготовки, темпа освоения материала и способов учебной работы. Культурологический подход позволяет соотнести процесс обучения с жанрово-стилевой природой латиноамериканской музыки и со спецификой межкультурной образовательной среды КНР [7; 9]. Интегративный подход раскрывает единство слухового, двигательного и образного компонентов музыкального воспитания [5; 8].

В качестве методов исследования использовались теоретический анализ научной литературы по педагогике, музыкальному воспитанию, психологии музыкального восприятия и хореографическому образованию, педагогическое моделирование, структурно-функциональный анализ, сравнительно-содержательная интерпретация научных подходов, а также научное проектирование педагогической системы.

Результаты

Логика проектирования структурно-функциональной модели

Переход от теоретико-методологического обоснования проблемы к построению модели обусловлен необходимостью педагогической операционализации ранее выделенных принципов. Если теоретический анализ позволяет определить, на каких основаниях должно строиться музыкальное воспитание в обучении латине, то моделирование отвечает на вопрос, каким образом эти основания переводятся в организацию реального образовательного процесса [2; 4]. В этом смысле модель выступает не иллюстрацией уже известных положений, а инструментом педагогического конструирования, обеспечивающим внутреннюю согласованность цели, содержания, этапов, методов и результатов.

При проектировании модели исходным стало понимание музыкальности как интегративного профессионально значимого качества, включающего метроритмическую точность, структурно-фразировочный слух, стиливое различение, интерпретационно-выразительную организацию движения и рефлексивную саморегуляцию [2; 5]. Такое понимание требует отказа от узкой трактовки музыкальности как способности «двигаться в счет» и предполагает ее рассмотрение как целостной системы профессионально значимых умений и качеств, формируе-

мых в процессе освоения конкретного музыкально-танцевального материала [1; 5; 6].

Вследствие этого разработка модели опиралась на несколько исходных положений. Во-первых, музыкальное воспитание должно быть встроено в практику занятий по латиноамериканскому танцу, а не существовать как внешнее дополнение к исполнительской подготовке [6; 8]. Во-вторых, реализация современных методических принципов требует поэтапного построения учебного процесса [4; 10]. В-третьих, межкультурный контекст подготовки студентов-хореографов КНР предполагает необходимость сочетания структурной организованности обучения с постепенным развитием интерпретационной самостоятельности. В-четвертых, педагогическая модель должна обладать диагностируемостью, то есть предусматривать критерии и показатели, по которым в дальнейшем может быть оценена ее эффективность [2; 10].

Структурно-функциональная модель реализации современных методических принципов музыкального воспитания

Разработанная структурно-функциональная модель представляет собой целостную педагогическую систему, направленную на формирование музыкальности студентов-хореографов КНР в процессе обучения латиноамериканским танцам. Ее назначение состоит в обеспечении последовательной и взаимосвязанной реализации современных методических принципов музыкального воспитания в содержании, технологии и оценке профессиональной подготовки [4; 10].

В структуре модели выделены целевой, методологический, содержательный, процессуально-технологический, организационно-педагогический и диагностико-результативный блоки. Их соотношение представлено в таблице 1.

Таблица 1

Структурно-функциональная модель реализации современных методических принципов музыкального воспитания в обучении латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР

Блок модели	Содержательное наполнение	Функция
Целевой	Формирование музыкальности как интегративного профессионально значимого качества будущего хореографа	Определение конечного образовательного результата

Блок модели	Содержательное наполнение	Функция
Методологический	Системный, деятельностный, личностно-ориентированный, культурологический, интегративный подходы; принципы осознанного слушания, единства слуха и движения, метроритмической опоры, поэтапности, стилевой контекстности, рефлексии, индивидуализации	Нормативно-регулятивное обеспечение модели
Содержательный	Метроритмический, структурно-фразировочный, стилевой, интерпретационно-выразительный, рефлексивно-регулятивный компоненты музыкальности	Отбор и организация предметного содержания
djustrightПроцессуально-технологический	Этапы, методы, формы и средства реализации модели	Организация педагогического процесса
Организационно-педагогический	Педагогические условия эффективной реализации модели	Обеспечение результативности и адаптивности
Диагностико-результативный	Критерии, показатели, уровни сформированности музыкальности	Оценка, коррекция и прогнозирование результатов

Целевой блок модели фиксирует основную направленность педагогического процесса и определяет его ожидаемый результат. В качестве цели выступает формирование музыкальности как интегративного профессионально значимого качества, обеспечивающего способность будущего хореографа слышать и пластически воплощать музыкальную структуру, выдерживать стилевую достоверность латиноамериканских танцев, осознанно соотносить движение с метроритмом, фразировкой и музыкальным образом, а также самостоятельно регулировать качество собственного исполнения.

Методологический блок объединяет научные подходы и современные методические принципы музыкального воспитания, выполняющие регулятивную функцию по отношению ко всем остальным компонентам модели. В данном блоке особенно важно, что принципы рассматриваются не как отвлеченные положения, а как основания отбора содержания и построения учебной технологии [2; 4; 10]. Принцип осознанного музыкально-смыслового слушания определяет необходимость аналитической работы с музыкальным материалом [1; 11]. Принцип единства слуха, движения и образа задает неразрывную связь музыкального восприятия с качеством телесного действия [2; 4]. Принцип метроритмической опоры обеспечивает формирование устойчивого внутреннего пульса как основы дальнейшего освоения синкопы и полиритмии. Принцип поэтапности позволяет выстраивать движение от простых форм ко все более сложным музыкально-танцевальным задачам [5; 9]. Принцип стилевой контекстности обеспечива-

ет жанровую достоверность [6; 7; 9]. Принцип рефлексии и самоконтроля отвечает за развитие исполнительской осознанности [2; 5]. Принцип индивидуализации позволяет учитывать различия в стартовой музыкальной подготовке и темпе развития обучающихся [3; 10].

Содержательный блок отражает внутреннюю структуру формируемой музыкальности. Метроритмический компонент связан с развитием внутреннего пульса, устойчивости темпа, точности временной координации, способности слышать и воспроизводить синкопированные ритмические структуры [6; 9; 11]. Структурно-фразировочный компонент предполагает умение воспринимать музыкальную фразу, квадрат, кульминацию, паузу и соотносить данные элементы с организацией движения [5; 6]. Стилиевой компонент ориентирован на освоение жанрово-характерных особенностей конкретных латиноамериканских танцев, включая акцентность, динамику, ритмическую матрицу и качество времени [1; 7; 9]. Интерпретационно-выразительный компонент связан с переводом музыкального образа в пластическое решение, с нюансировкой движения, с различением характеров румбы, самбы, ча-ча-ча и других танцев [1; 5]. Рефлексивно-регулятивный компонент обеспечивает способность студента распознавать собственные музыкально-двигательные рассогласования, осмысливать их и корректировать [4; 11].

Процессуально-технологический блок раскрывает логику реализации модели в образовательном процессе. Его ядро составляет этапная организация обучения, позволяющая последовательно формировать разные стороны музыкальности и обеспечивать перенос от элементарных ритмико-двигательных действий к целостной музыкально-пластической интерпретации [2; 4; 5]. В структуре данного блока выделяются мотивационно-ориентационный, аналитико-практический и интерпретационно-творческий этапы.

Организационно-педагогический блок фиксирует условия, без которых модель не может быть эффективно реализована. К ним относятся интеграция музыкального анализа в практику танцевального занятия, использование аутентичного музыкального материала, поэтапное усложнение метроритмических и интерпретационных задач, организация рефлексивной обратной связи, дифференциация и индивидуализация обучения, а также межкультурная адаптация содержания и способов педагогического взаимодействия [2; 4; 7].

Диагностико-результативный блок включает критерии, показатели и уровни сформированности музыкальности, позволяющие в дальнейшем оценивать результативность модели и корректировать ход ее реализации.

Этапы реализации модели

Мотивационно-ориентационный этап направлен на формирование у студентов понимания профессиональной значимости музыкальности в исполнении латиноамериканских танцев. На этом этапе преодолевается редукция музыки к функции внешнего счета и закладывается установка на осознанное музыкально-смысловое слушание [2; 6]. Студенты знакомятся с жанровыми особенностями музыкального материала, учатся различать основные ритмические и характерологические признаки танцев, осмысливают связь между звучанием и качеством движения [7; 9]. Педагогическая работа строится вокруг прослушивания, первичного анализа, простых ритмико-двигательных заданий, сравнительного восприятия разных жанровых образцов. Результатом этапа становится формирование мотивационной готовности к музыкально осмысленному танцевальному действию.

Аналитико-практический этап является основным в логике формирования базовых компонентов музыкальности. На данном этапе студенты осваивают внутренний пульс, устойчивость темпа, слышание сильных и слабых долей, синкопированных структур, музыкальной фразы и жанрово-стилевых признаков [6; 9; 11]. Музыкальный анализ здесь непосредственно связан с двигательным действием. Сначала формируются элементарные слухо-двигательные соответствия, затем они переносятся на учебные комбинации и более сложные фрагменты танца [1; 4]. Так, в ча-ча-ча акцент делается на точности ритмической структуры и ясности временной артикуляции; в румбе — на пластической наполненности времени, фразировочном дыхании и взаимодействии акцента и задержки; в самбе — на ощущении упругой пульсации и специфическом качестве движения [1; 7; 9]. Результатом становится формирование устойчивых связей между музыкальным восприятием и танцевальным исполнением.

Интерпретационно-творческий этап ориентирован на развитие самостоятельности в музыкально-пластическом воплощении образа. Если предыдущий этап был связан преимущественно с освоением структурных закономерностей, то теперь акцент переносится на стиливую аутентичность, выразительность, художественную убедительность и рефлексивную саморегуляцию [4; 5]. Студенты выполняют задания на вариативное музыкально-двигательное решение, стиливое сопоставление, интерпретационное уточнение, парную синхронизацию без постоянной внешней опоры [1; 11]. В результате формируется более высокий уровень музыкальности, включающий не только точность, но и художественно осмысленную исполнительскую свободу [2; 5].

Педагогические условия реализации модели

Эффективность структурно-функциональной модели обеспечивается совокупностью взаимосвязанных педагогических условий. Их выделение необходимо для того, чтобы модель не оставалась теоретической схемой, а могла быть переведена в реальную образовательную практику.

Первое условие связано с интеграцией музыкального анализа в структуру практического занятия по латиноамериканскому танцу. Музыкальное воспитание становится результативным тогда, когда анализ пульса, акцентной структуры, фразировки и характера музыки не выносится за пределы практики, а непосредственно включается в логику освоения движения [2; 5; 6]. В этом случае слушание перестает быть подготовительным или второстепенным действием и становится внутренним механизмом формирования исполнительского качества.

Второе условие определяется необходимостью опоры на стилевую аутентичность музыкального материала. Формирование музыкальности в обучении латине невозможно без работы с композициями, которые действительно репрезентируют жанровые закономерности румбы, самбы, ча-ча-ча и других танцев [1; 7; 9]. Использование условных или стилистически размытых музыкальных образцов затрудняет развитие жанрового слышания и пластически достоверной интерпретации.

Третье условие связано с поэтапным усложнением музыкально-ритмических и интерпретационных задач. Формирование музыкальности требует перехода от простого к сложному, от устойчивого пульса и элементарной временной координации — к слышанию синкопы, фразировки, многослойной ритмики и стилевой нюансировки [4; 6; 11]. Такая последовательность позволяет избежать перегрузки внимания и обеспечивает устойчивость формируемых навыков.

Четвертое условие заключается в организации рефлексивной обратной связи. Студент должен не только выполнять задание, но и уметь осмыслить качество его музыкально-двигательного осуществления: услышать потерю пульса, заметить разрушение фразы, распознать стилистическое обеднение, объяснить причину ошибки и найти способ ее коррекции [4; 11]. Именно рефлексия превращает музыкальное воспитание из внешней тренировки в осознанный процесс профессионального развития.

Пятое условие состоит в индивидуализации обучения. Студенты-хореографы КНР различаются по характеру музыкального опыта, степени знакомства с латиноамериканской музыкальной традицией, темпу формирования внутренних слухо-двигательных связей [1; 10]. Поэтому задания, темп работы, характер

обратной связи и траектория усложнения должны быть вариативными, не разрушая при этом общей логики модели.

Шестое условие связано с межкультурной адаптацией педагогического процесса. Освоение латинской музыкально-танцевальной традиции в образовательной среде КНР требует такого построения обучения, при котором структурность и нормативность не подавляют художественную инициативу, а становятся опорой для постепенного вхождения в иной музыкально-стилевой язык. Это условие особенно важно для перехода от репродуктивного освоения формы к интерпретационной самостоятельности.

Методы, формы и средства реализации модели

Реализация модели требует использования комплекса методов, форм и средств, обеспечивающих единство слухового, двигательного и образного освоения музыкального материала. Их соотношение отражено в таблице 2.

Таблица 2

Методы, формы и средства реализации структурно-функциональной модели

Компонент	Содержание
Методы	музыкально-ритмический анализ, пластическое интонирование, ритмико-двигательные упражнения, сопоставление музыкальной и хореографической фразы, стилевое различение, музыкально-двигательная импровизация, рефлексивный разбор исполнения
Формы	практические занятия, групповые ритмические тренировки, парная работа, индивидуальная коррекция, аналитические разборы, мини-этюды
Средства	аутентичные аудиозаписи, видеоматериалы, метроритмические схемы, фразировочные модели, учебные этюды, цифровые средства замедленного прослушивания и анализа

Среди методов центральное место занимает музыкально-ритмический анализ, направленный на выделение внутреннего пульса, акцентной структуры, синкопированных формул, музыкальной фразы и жанрово-характерных признаков. Его назначение состоит не в передаче отвлеченных знаний о музыке, а в создании слуховой основы для качественного танцевального действия. С данным методом тесно связано пластическое интонирование, при котором студент учится телесно проживать и различать музыкальные нюансы через изменение акцента, амплитуды, упругости, задержки, динамики и пространственной организации движения.

Ритмико-двигательные упражнения позволяют развивать устойчивость темпа, точность временной координации и способность удерживать внутренний пульс при усложнении моторной задачи. Метод сопоставления музыкальной и хореографической фразы формирует композиционное мышление и помогает выстраивать движение в логике музыкальной формы. Стилизовое различение как метод способствует формированию жанровой чувствительности, позволяя студенту видеть и слышать различия не только между разными танцами, но и между различными исполнительскими способами внутри одного жанра. Музыкально-двигательная импровизация выступает средством перехода от репродуктивного освоения материала к более свободной, но стилизово ограниченной интерпретации. Рефлексивный разбор исполнения завершает цикл работы и создает условия для осознания студентом собственных успехов и затруднений.

Диагностико-результативный блок модели

Поскольку разработанная модель ориентирована на последующую педагогическую апробацию, ее важнейшей характеристикой является диагностируемость. В этой связи были выделены критерии и показатели, позволяющие в дальнейшем оценивать динамику сформированности музыкальности студентов-хореографов КНР. Система критериев представлена в таблице 3.

Таблица 3

Критерии и показатели оценки результативности модели

Критерий	Показатели
Метроритмический	устойчивость внутреннего пульса, точность временной координации, воспроизведение синкопированных структур, сохранение темпа в индивидуальном и парном исполнении
Структурно-фразировочный	слышание музыкальной фразы, квадратов, кульминационных точек, пауз; соответствие хореографической фразы музыкальной форме
Стилизов	различение жанрово-характерных особенностей танцев, стилизованность достоверность движения, адекватность акцентной и динамической организации
Интерпретационно-выразительный	пластическая передача характера музыки, выразительность, нюансировка движения, согласованность образа и музыкального материала
Рефлексивно-регулятивный	способность к самооценке, распознаванию музыкально-двигательных несогласований, вербализации ошибок и самостоятельной коррекции

На основе данных критериев могут быть выделены низкий, средний и высокий уровни сформированности музыкальности. Низкий уровень характеризует-

ся зависимостью от внешнего счета, нестабильностью внутреннего пульса, слабым слышанием музыкальной формы и стилистической неопределенностью движения. Средний уровень проявляется в наличии базовой метроритмической устойчивости, частичном слышании фразы и отдельных жанровых признаков, однако требует внешней поддержки в более сложных интерпретационных задачах. Высокий уровень предполагает устойчивую музыкально-двигательную координацию, стилевую достоверность, выразительность, способность к самостоятельной интерпретации и развитый рефлексивный самоконтроль.

Обсуждение результатов

Предложенная структурно-функциональная модель позволяет конкретизировать логику реализации современных методических принципов музыкального воспитания применительно к профессиональной подготовке студентов-хореографов КНР. Ее значение состоит прежде всего в том, что она переводит музыкальное воспитание из разряда факультативного сопровождения танцевального обучения в статус целенаправленно организуемого педагогического процесса [4; 5]. Такое понимание особенно важно для обучения латине, где качество исполнительского результата напрямую зависит от глубины музыкального слышания и точности пластического воплощения жанрово-стилевых закономерностей [1; 7; 9].

С педагогической точки зрения модель обеспечивает согласование нескольких ранее слабо связанных линий подготовки: музыкально-слухового развития, ритмико-координационных навыков, стилевой интерпретации, художественной выразительности и рефлексивной саморегуляции [2; 5; 11]. Межкультурный контекст КНР усиливает значимость данной интеграции, поскольку в ситуации освоения иной музыкально-танцевальной традиции студенту требуется не только усвоить техническую форму, но и войти в новую систему музыкально-стилевых отношений. В этом отношении разработанная модель может рассматриваться как средство педагогической адаптации, не сводящее обучение к упрощенной схеме «счет плюс техника», а создающее условия для осмысленного вхождения в культурную и исполнительскую логику латиноамериканского танца [2; 7].

Наличие четко выделенных блоков, этапов, условий и критериев делает модель пригодной для последующей апробации в формирующем эксперименте. Тем самым она выполняет двойную функцию: с одной стороны, выступает результатом теоретического проектирования, а с другой — задает основу для дальнейшего эмпирического исследования эффективности разработанной системы [2; 4].

Заключение

Проведенное исследование позволило разработать структурно-функциональную модель реализации современных методических принципов музыкального воспитания в обучении латиноамериканским танцам студентов-хореографов КНР. В отличие от теоретических построений, фиксирующих лишь совокупность принципов музыкального воспитания, предложенная модель представляет собой целостную педагогическую систему, объединяющую цель, содержание, этапы, методы, условия и критерии оценки результата.

Установлено, что эффективность музыкального воспитания в обучении латинского танца обеспечивается при условии интеграции музыкального анализа в структуру практического занятия, опоры на аутентичный музыкальный материал, поэтапного усложнения задач, организации рефлексивной обратной связи, индивидуализации и межкультурной адаптации обучения. Выделенные блоки модели — целевой, методологический, содержательный, процессуально-технологический, организационно-педагогический и диагностико-результативный — обеспечивают системную организацию педагогического процесса и создают условия для формирования музыкальности как интегративного профессионально значимого качества будущего хореографа.

Разработанный диагностико-результативный контур позволяет рассматривать модель как педагогически операционализированную и пригодную для последующей экспериментальной проверки. Это дает основание считать предложенную модель теоретической и методической базой дальнейшего исследования, связанного с апробацией ее эффективности в системе высшего хореографического образования КНР.

Литература

1. Логина Е. Г., Клименко Н. А. Исполнительская техника бального танца латиноамериканской программы: теоретическое осмысление // *Наукосфера*. 2023. № 12-2. С. 71–78.
2. Чжан Ч., Касиманова Л. А. Интеграция традиционных и современных методов музыкального воспитания в процессе обучения студентов латиноамериканским танцам в вузах Китая // *Человеческий капитал*. 2025. № 3(195). С. 129–138.
3. Brown S., Martinez M. J., Parsons L. M. *The Neural Basis of Human Dance* // *Cerebral Cortex*. 2006. Vol. 16. No. 8. P. 1157–1167.
4. Fraleigh S. H., Hanstein P. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999. 384 p.
5. Juslin P. N., Sloboda J. A. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
6. Large E. W., Jones M. R. *The Dynamics of Attending: How People Track Time-Varying Events* // *Psychological Review*. 1999. Vol. 106. No. 1. P. 119–159.
7. Manuel P., Largey M. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995. 360 p.
8. Patel A. D. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 513 p.
9. Pecalosa D. *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Petaluma, CA: Bembe Books, 2009. 304 p.

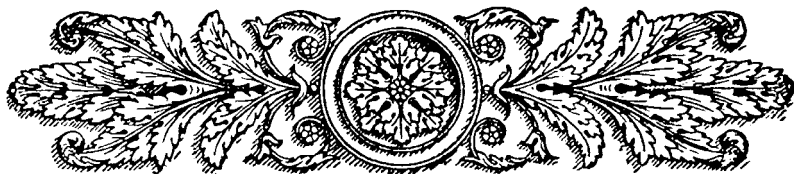
10. Phillips-Silver J., Trainor L. J. *Feeling the Beat: Movement Influences Infant Rhythm Perception* // *Science*. 2005. Vol. 308. No. 5727. P. 1430.
11. Repp B. H. *Sensorimotor Synchronization: A Review of the Tapping Literature* // *Psychonomic Bulletin & Review*. 2005. Vol. 12. No. 6. P. 969–992.

REFERENCES

1. Logina Ye. G., Klimenko N. A., *Naukosfera*, 2023, No. 12-2, pp. 71–78.
2. Zhang C., Kasimanova L. A., *Chelovecheskiy capital*, 2025, No. 3(195), pp. 129–138.
3. Brown S., Martinez M. J., Parsons L. M. *The Neural Basis of Human Dance* // *Cerebral Cortex*. 2006. Vol. 16. No. 8. P. 1157–1167. DOI: <https://doi.org/10.1093/cercor/bhj057>
4. Fraleigh S. H., Hanstein P. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999. 384 p. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vkdz2>
5. Juslin P. N., Sloboda J. A. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010. URL: <https://global.oup.com/academic/product/handbook-of-music-and-emotion-9780199230143>
6. Large E. W., Jones M. R., *Psychological Review*, 1999, Vol. 106, No. 1, pp. 119–159.
7. Manuel P., Large M. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995. 360 p.
8. Patel A. D. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 513 p.
9. Pecalosa D. *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*. Petaluma, CA: Bembe Books, 2009. 304 p.
10. Phillips-Silver J., Trainor L. J. *Science*, 2005, Vol. 308, No. 5727, P. 1430
11. Repp B. H. *Psychonomic Bulletin & Review*, 2005, Vol. 12, No. 6, pp. 969–992.

Дата поступления рукописи в редакцию: 30.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Чэнь Вэньвэнь, М.В. Воротной

Историческая эволюция и особенности исполнительства на цитре

Аннотация. В статье рассматривается историческая эволюция и морфолого-культурное развитие семейства цитровых инструментов как трансконтинентальный органологический и семиотический феномен в евразийском культурном пространстве. Актуальность исследования обусловлена тем, что эволюция цитры — это результат сложной транскультурной диффузии и адаптации, который является важнейшим фактором, стимулирующим формирование уникальных национальных эстетических парадигм и духовно-философских смыслов. Результаты анализа доказывают, что цитровое семейство, преодолев географические демаркации, исторически выступает важнейшим семиотическим и акустическим средством художественного осмысления действительности, в котором воплощаются интровертные философские и экстравертные эмоционально-экспрессивные устремления народов. Поэтому современная музыкально-академическая и исполнительская практика должна предусматривать синтез исторических традиций и современных органологических инноваций, что является составной частью эффективной межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: цитровые инструменты, органология, историческая эволюция, музыкальная семиотика, транскультурная диффузия.

Введение



В глобальном культурном пространстве и евразийской историографии на всех уровнях музыкального наследия неотъемлемой частью инструментальной практики является семейство цитровых инструментов, классифицируемых как безгрифовые хордофоны. Это обусловлено тем, что данные конструкты должны систематически адаптироваться к физико-акустическим императивам резонан-

са и натяжения, интегрируясь в различные социокультурные и природно-климатические контексты. Различные региональные традиции исполнения, от восточноазиатских до западноевропейских, требуют глубокой морфологической адаптации, мастерства и владения способами максимального раскрытия акустических и семиотических возможностей инструмента. Вся историческая эволюция инструмента, вся его длительная трансформация, направленная на совершенствование материальной архитектоники и технической системы, предназначена для генерации специфического акустического идеала. Реально инструмент как таковой, как материальный и философский феномен, получает жизнь в культурном сознании, им переживается и оценивается. Поэтому диалог между морфологией инструмента и национальной эстетикой — необходимое условие существования цитрового искусства и одной из основных форм этого диалога является восприятие слушателем музыкального произведения через уникальную тембровую драматургию и вокальную мимесис. Именно в процессе исполнительской практики осуществляется непосредственный контакт между материальной формой инструмента и духовным содержанием музыки.

Экстраполяция обозначенной проблемы в сферу музыковедения и культурологии показывает необходимость осмысления феномена цитры как явления, уникального в силу двойственности своего родства одновременно с материальной органологией и духовно-философской практикой. Такой подход к рассмотрению эволюции и исполнительских особенностей цитровых позволяет непосредственно связать его с опытом в области межкультурной диффузии, что, в свою очередь, согласуется с идеей изучения музыкальных традиций, сочетающих в себе морфологическую адаптацию со способностью к трансформации сообразно требованиям национальной эстетики и современным авангардным стратегиям.

«Как наиболее высокоорганизованная форма материализации национального самосознания и региональной эстетики, — пишут исследователи, — цитровые инструменты (как феномен культурной семиотики) имеют большую значимость и востребованность в трансконтинентальном диалоге» [1]. Кроме того, анализ современной транскультурной практики и исторического развития цитры требует учёта исторических традиций, а само инструментальное семейство как феномен художественной культуры целесообразно рассматривать в качестве самостоятельного объекта органологического и семиотического анализа. В современной науке данное понятие приобрело междисциплинарный статус, поэтому мы связываем изучение этого вопроса находясь в поле зрения органологии, культурологии, музыкальной семиотики, истории искусства, этномузыкознания и других наук.

Методы и материалы исследований

В исследовании использовались методы: теоретический анализ и обобщение научной литературы по проблеме исследования, а также сравнительно-исторический и органо-логический анализ. Теоретической основой исследования послужила совокупность общенаучных воззрений и классификационная парадигма Хорнбостеля–Закса, позволившая рассмотреть феномен эволюции и исполнительских особенностей цитровых инструментов в междисциплинарном и трансконтинентальном ключе.

Результаты обсуждения

1. Историческая эволюция и морфолого-культурное развитие цитры

При обращении к классификационной парадигме Хорнбостеля–Закса сущность цитры верифицируется как безгрифовый хордофон с горизонтальной ориентацией резонатора и параллельным натяжением струн относительно декового массива. В этой связи, анализ морфогенеза ранних инструментальных конструкций позволяет реконструировать трансконтинентальную эволюционную линию, пронизывающую евразийское культурное пространство.

Если в античной традиции древнегреческая кифара и ближневосточный псалтериум закладывают базовые структурные принципы для последующих щипковых и ударных инструментов, то в восточноазиатском ареале китайские чжу, сэ и семиструнный гуцинь демонстрируют конгруэнтные органо-логические характеристики, обусловленные горизонтальным расположением корпуса и поверхностным креплением струнного ряда. Указанное типологическое сходство, преодолевающее географические демаркации, ставит под сомнение историографические модели, базирующиеся на изоляционистском европо- или азио-центризме, и обосновывает гипотетическое положение о панъевразийском гомологично-дивергентном генезисе цитрового семейства. При этом, столкнувшись с физико-акустическими императивами резонанса и натяжения, архаичные общества продемонстрировали конвергентную изобретательность, закономерно сформировавшую морфологический код, детерминировавший последующую глобальную дифференциацию инструментария [2].

Например, в европейском контексте эволюция цитры реализуется через призму социокультурной мобильности: от сакрально-ритуальных функций к любительско-бытовым, далее — к интеграции в аристократические и буржуазные салонные практики. В средневековый период псалтериум трансформируется в народный цимбал (хакбретт), впоследствии ассимилируясь с альпийским грифовым прототипом (шайтхольцем). К XIX столетию данный сельский инстру-

мент претерпевает институциональный сдвиг, обусловленный виртуозной деятельностью И. Петцмайера, обеспечившей его проникновение в венский придворный контекст, и внедрением Н. Вайгелем «мюнхенского строя» с квинто-квартовым кругом, что закономерно нивелировало акустические ограничения при исполнении полифонических произведений в сложных тональностях. Однако, с позиций культурной социологии данный процесс верифицируется не как техническая инновация, а как структурная трансформация статуса инструмента, маркирующая переход от маргинальной фольклорной практики к профессионально-академической традиции, что знаменует завершение этапа институционализации западноевропейской цитры.

С другой стороны, восточноазиатский ареал демонстрирует модель развития, детерминированную транскультурной диффузией. Конструктивные и акустические матрицы китайских гучжэна и гуциня, распространяясь посредством торговых маршрутов Шёлкового пути, оказали системное влияние на музыкальные экосистемы Восточной и Северной Азии [1]. В ходе культурного трансфера локальные традиции не воспроизводили первоисточник механически, а осуществляли глубокую адаптацию, коррелирующую с природно-климатическими условиями и эстетическими константами региона. В частности, японский кото, сохранив тринадцатиструнную архитектуру танской эпохи, кодифицировал уникальные аппликатурные системы в школах Икута-рю и Ямада-рю; корейский каягым эволюционировал в конструкцию с открытым резонаторным дном, где тембровая мягкость достигается специфической техникой зашипывания; монгольский ятга и вьетнамский дан чань также приобрели этноспецифические черты в параметрах мензуры, формообразовании подставок и материалах. Данная эволюция эксплицирует диалектическую взаимосвязь между культурной константностью и морфологической адаптацией: сохраняя базовые акустические инварианты (горизонтальное натяжение, леворукая техника вибрато и глиссандо), азиатские цитровые инструменты посредством тонкой органологической трансформации функционировали как семиотические носители национального самосознания и региональной эстетики.

После этого указанные культурно-исторические сдвиги материализуются в физической архитектонике инструмента, непосредственно детерминируя механизмы звукоизвлечения и тембро-акустический контур. В морфологическом измерении дихотомия инструментов с переносными подставками (гучжэн, европейская цитра) и безгранных конструкций (гуцинь), сопряжённая с противопоставлением щипковой и ударной техник, формирует полифонический акустический спектр семейства. Кроме того, выбор резонансной древесины выступает структурно-смысловым детерминантом: восточная традиция отдаёт приоритет пористой и легкой павловнии, обеспечивающей протяжное, вибрирующее по-

слезвучие, тогда как западная канонизирует плотную резонансную ель, генерирующую яркий, артикулированный тембр с выраженной зернистостью [8]. При этом, современные органонологические инновации продолжают расширять данные акустические границы: конструкция гофрированной деки, зафиксированная в российском патенте (RU 2828595 C1), позволяет интегрировать на едином корпусе независимые струнные системы с дифференцированным строем. Данное решение не только преодолевает традиционные габаритные ограничения, но и на уровне физической структуры обеспечивает сосуществование политональной полифонии, закономерно демонстрируя, как материальная форма напрямую конституирует и расширяет параметры слухового восприятия.

Также важно отметить, что на протяжении исторического развития морфология и тембровые характеристики наделялись глубоким духовно-символическим содержанием, что обуславливает фундаментальную дифференциацию культурной семиотики восточной и западной цитр. В восточном дискурсе, как фиксирует исследователь Чжан Юй, гуцинь и гучжэн выходят за рамки утилитарно-развлекательной функции, функционируя как философский медиум в практике интеллектуальной саморефлексии и культивации духа, ориентированной на достижение гармонии Неба и Человека. Обладая атрибутами «вместилища Дао», музыкальная коммуникация на данных инструментах представляет собой интровертный процесс духовного подвижничества. В контрасте с этим, в западноевропейском романтическом контексте цитра конституируется как выразитель естественных чувств альпийского региона, аккумулируя фольклорную ностальгию и светскую лирику, что маркирует экстравертную эстетическую парадигму, ориентированную на внешнюю эмоциональную экспрессию [6]. Для этого применение методов музыкальной семиотики позволяет констатировать, что единое органонологическое семейство в восточном ареале реализует интровертную модель приоритета смысла над формой и стремления к трансцендентному, тогда как в западной традиции избирает экстравертный вектор, акцентирующий технико-звуковую экспрессию.

Наконец, интеграция столь сложных культурно-философских констант и усложнение технической системы закономерно потребовали формирования системного механизма трансляции, обеспечивающего жизнеспособность данной традиции.

К примеру, историческое становление нотационных и педагогических систем верифицируется как неотъемлемый этап в эволюции цитрового искусства. В восточной парадигме оригинальная китайская нотация цзяньцзыпу и взньцзыпу для гуциня предельно конденсирует аппликатурные схемы, позицию ладов и высотные параметры в самой графической структуре иероглифа, формируя уникальную модель наследования, синтезирующую прямую устную передачу и тек-

стовую метафору. Европейская же нотационная традиция претерпевает переход от эмпирической фиксации к научной парадигме [7]. Ранние буквенно-символические системы, функционирующие в фольклорной среде, оказывались недостаточно релевантными для полифонического репертуара. Лишь в фундаментальном труде Ф. Фейертага «Универсальная школа игры на цитре», опирающемся на логику вайгелевского строя, происходит систематизация современной нотации на базе скрипичного и басового ключей, сопряжённая с кодификацией строгих аппликатурных норм. Институционализация данной стандартизированной системы не только нивелировала технические барьеры между региональными школами, но и обеспечила высокоточную репродукцию сложной классической и романтической литературы.

2. Исполнительские особенности, эстетические характеристики и современная транскультурная практика цитры

При рассмотрении исполнительской морфологии цитровых следует зафиксировать, что кинестетическая дифференциация рук выступает структурообразующим фактором региональных технических моделей. Европейская парадигма опирается на высокую двигательную активность: правая рука, оснащенная медиатором или металлическим кольцом, артикулирует мелодический контур, тогда как левая формирует аккомпанирующую гармоническую ткань. Однако, азиатская исполнительская традиция, воплощённая в практиках игры на гучжэне и гучине, подчиняется альтернативному биомеханическому закону, где извлечение первоначального тона сопряжено с последующей модуляцией высоты и тембра посредством нажатия на струны левее подставок. Сверх того, жёсткость и масса вспомогательных элементов — восточных накладок из панциря, кости или металла, равно как и западных пальцевых колец, — напрямую определяют механический отклик струны и фактуру звучания. В этой связи, если западное кольцо обеспечивает стремительную артикуляцию и кристальную чёткость атаки, то изогнутая упругость восточных накладок, синхронизированная с фаланговым нажатием, генерирует оптимальный баланс импульса и тембральной мягкости [1].

При этом локальная моторика пальцев неразрывно интегрирована в макроструктуру исполнительской позы, где микродвижения иницируют коррекцию распределения веса, переводя фокус анализа с биомеханики на пространственно-кинетическую организацию тела. В азиатской традиции доминирующим паттерном выступает музицирование в сидячей позе на полу, при котором головная часть резонатора опирается на правое колено или фиксируется перед исполнителем (как в случае с монгольским ятга), формируя специфические углы наклона, характерные для японских школ Икута и Ямада. Подобная наземная ориента-

ция естественным образом лимитирует широкую амплитуду жестикюляции, смещая акцент на тонкую артикуляцию запястья и пальцевую технику, что в культурно-психологическом регистре эксплицирует стремление к интровертивной созерцательности и гармонизации с космическим порядком. Европейская цитровая традиция, укоренившаяся в практике салонного музицирования XIX столетия, напротив, зафиксировала размещение инструмента на специализированных столах или у груди, что открыло пространство для свободного размаха рук, позволив правой руке охватывать широкие арпеджированные структуры, а левой — свободно перемещаться по всему диапазону аккомпанемента. Данная телесно-эстетическая дифференциация наглядно иллюстрирует философский водораздел между азиатской парадигмой внутреннего совершенствования и европейской экстравертной салонной экспрессивностью [5].

Также важно отметить, что уникальная кинестетическая модель и специфика контакта со струнами всегда нацелены на генерацию акустического идеала, коррелирующего с национальным мировоззрением, что логически подводит к рассмотрению тембровой драматургии и вокальной миметической функции. В рамках восточной эстетической парадигмы левая рука, используя приёмы вибрато, глиссандо и тремоло, доводит искусство вокальной миметической имитации до системного совершенства. Принцип «тембровой компенсации» позволяет резонатору с высокой степенью точности воспроизводить интонационные паттерны плача, вздоха или шелеста природной стихии, где микросдвиги высоты и тембральные модуляции генерируют уникальное линейное напряжение. Западная традиция, напротив, концентрирует тембровые поиски в зоне правой руки, варьируя точку атаки струны и применяя специфические артикуляционные приёмы. Извлечение звука в непосредственной близости от подставки рождает холодное, металлическое звучание, тогда как применение флажолетов и тремоло транслирует свист альпийских ветров или ритмическую энергию народных танцевальных циклов [7].

В связи с этим, в обоих случаях тембр преодолевает функцию декоративного элемента, становясь полноправным архитектором музыкальной формы. Освоение данного тончайшего выразительного инструментария закономерно трансформирует исполнительскую стратегию: музыкант выходит за рамки изолированного солирования, устремляясь к полифоническому диалогу и раскрывая безграничные возможности ансамблевого музицирования.

Более того, эволюционный переход от сольного монолога к коллективному взаимодействию эксплицирует текстурообразующий потенциал цитровых в полифонических структурах. Исследования этномузыковеда Вольфганга Драйера, посвящённые фольклорным танцевальным традициям региона Иннфиртель, убедительно верифицируют двойственную природу инструмента в сложных

многоголосных ансамблях. В плотной фактуре, интегрирующей мужские и женские вокальные партии с цитровым сопровождением, резонатор берёт на себя не только гармоническую опорную функцию, но и, благодаря обширному диапазону и возможности непрерывного звучания, выстраивает трёхмерное акустическое пространство, синтезирующее мелодику, гармонию и ритмику. При этом, стремительные йодли создают эффект акустической иллюзии континуальности, при которой цитровая линия воспринимается слухом как неразрывная, даже при временной маскировке её физически громким вокалом [9].

Далее, в современных камерных составах данный резонатор уверенно вступает в кросс-культурный диалог с инструментарием Евразии, его уникальный частотный спектр органично вплетается в ткань как барочных ансамблей, так и авангардных экспериментов [4]. Однако многообразие ансамблевых задач и региональная специфика неизбежно генерируют дифференциацию исполнительских направлений, анализ которой требует обращения к историческому опыту и стилистической стратификации. К примеру, на протяжении исторической ретроспективы региональные культурные особенности и трансформация эстетических парадигм сформировали уникальные исполнительские школы, каждая из которых обладает неповторимым стилистическим обликом:

1. В Китае многовековая эволюция гучжэна кристаллизовалась в четыре мощные традиции: суровую и лаконичную шаньдунскую, возвышенную и экспрессивную хэнаньскую, глубокую и утончённую хакка, а также изысканную илиричную чаошаньскую, где региональный колорит эксплицируется в микронюансах атаки и интонационных сдвигах.

2. В Японии путь инструмента отмечен переходом от классического гагаку и традиционного хоху к новым формам эпохи Мэйдзи, когда слепой виртуоз Мияги Митио, синтезировав западную гармонию с национальной пентатоникой, создал шедевры вроде «Морской весны», радикально обновив эстетический канон [1].

3. В Европе становление профессионального цитрового искусства связано с утверждением специфических систем темпериции, таких как мюнхенский строй, ориентированный на сложную хроматику и богатую гармонию, и венский строй, тяготеющий к народно-танцевальной образности и специфическим тональным краскам [5].

С течением времени, в условиях современной глобализации стираются жёсткие границы между историческими традициями. Преодолевая догматизм отдельных школ, исполнители синтезируют разнородные приёмы, формируя новую транснациональную эстетику. Динамика этих трансформаций в XXI веке опирается на два системообразующих фактора: органологическую модернизацию и авангардные композиторские стратегии.

При этом, инструментальная база претерпевает радикальные изменения: если запатентованные в России конструкции с гофрированной декой позволяют совмещать на одном корпусе независимые струнные группы, расширяя политональные и полифонические возможности [3], то азиатские мастера, увеличивая количество струн и внедряя композитные материалы, многократно усиливают динамический и тембральный потенциал. Кроме того, обогащая исполнительский арсенал микротоновыми интонациями, препарацией и перкуSSIONными приёмами по корпусу, композиторы полностью переосмысливают традиционную акустическую парадигму.

Движущей силой данного синтеза выступает культурное сближение в рамках инициативы «Один пояс, один путь». Благодаря созданию транснациональных учебных программ и международных фестивалей, этот инструмент трансформируется из музейного артефакта в действенное средство межкультурной коммуникации.

Выводы

Рассмотренный органологический и культурно-исторический дискурс демонстрирует строгую эволюцию семейства цитровых инструментов: от архаичной конвергентной морфологии и сакрально-ритуальных функций через региональную социокультурную мобильность к сложным транскультурным семиотическим системам. Европейская традиция, начавшись с античного псалтериума, обретает новый вектор в эпоху Средневековья, трансформируясь в народный хакбретт, и завершается институциональным сдвигом XIX столетия (виртуозная деятельность И. Петцмайера, внедрение «мюнхенского строя» Н. Вайгеля и систематизация нотации Ф. Фейертага), что ознаменовало переход от маргинальной фольклорной практики к профессионально-академической экстравертной парадигме, ориентированной на технико-звуковую экспрессию. Однако, восточноазиатский ареал, укоренённый в парадигме транскультурной диффузии по маршрутам Шёлкового пути, предлагает иной взгляд: китайские гуцзинь и гучжэнь функционируют как философский медиум и «вместилище Дао», японский кото кодифицирует уникальные аппликатурные системы школ Икута-рю и Ямада-рю, корейский каягым эволюционирует в конструкцию с открытым резонаторным дном, а монгольский ятга и вьетнамский дан чань приобретают этноспецифические черты, сохраняя при этом базовые акустические инварианты. В современной российской органологии этот путь венчается материальными инновациями, такими как запатентованная конструкция с гофрированной декой, что не только преодолевает традиционные габаритные ограничения, но и на уровне физической структуры обеспечивает сосуществование политональной полифонии, знаменуя переход к новой транснациональной эстетике. В результате единое

органологическое семейство раскрывает фундаментальную дифференциацию культурной семиотики: восточная модель реализует интровертный приоритет смысла и вокальной миметической имитации, тогда как западная избирает вектор внешней эмоциональной экспрессии и полифонического диалога [10].

Опираясь на историко-морфологическое научное наследие и синтезируя его с достижениями современной исполнительской биомеханики, кинестетики и транскультурной практики, возможно определить цитру как интенциональный семиотический и акустический медиум, где специфическая пространственно-кинестическая организация тела и тембровая драматургия инициируют взаимное порождение смыслов в рамках кросс-культурного диалога. Данный феномен не сводится ни к механистическому воспроизведению региональных фольклорных традиций, ни к изолированному сольному монологу; он представляет собой динамический процесс преодоления исторических и стилистических демаркаций, разворачивающийся в режиме полифонического ансамблевого взаимодействия и авангардного композиторского эксперимента. Следовательно, в нашем понимании современная практика игры на цитровых инструментах есть транснациональная творческая лаборатория, где за счет органологической модернизации и синтеза разнородных исполнительских школ этот инструмент трансформируется из музейного этнографического артефакта в действенное средство межкультурной коммуникации.

Литература

1. Ван, Синь. Цитры и азиатские инструменты семейства чжэн // Музыкальные инструменты. – 2012. – №1. – С. 52-55. 2012(1),52-55
2. Власенко, К. В. Этнические инструменты. Струнный инструмент цитра / К. В. Власенко // Полицультурное образование и межкультурное общение: коренные малочисленные народы Хабаровского края : Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции, Хабаровск, 29 апреля 2021 года. – Хабаровск: Тихоокеанский государственный университет, 2021. – С. 154-156.
3. Патент № 2828595 С1 Российская Федерация, МПК G10D 1/12. цитра : № 2024114421 : заявл. 28.05.2024 : опубл. 14.10.2024 / И. И. Иванова.
4. У Ген-Ир. Сравнительная характеристика музыки Востока и Запада // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. С. 95–105.
5. Юй, Ч. Роль цитры в значении и формировании китайской классической музыки / Ч. Юй // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества : Материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Казань, 25 апреля 2023 года. – Казань: Казанский государственный институт культуры, 2023. – С. 359-363.
6. Bennert J E. Illustrierte Geschichte der Zither von Julius Eduard Bennert[M]. JW Stomps, 1887. 66 с.
7. Feyertag F. Universal-Zitherschule: Universal instruction-book for the Zither. Ecole universelle de Cithyre. I[M]. Otto Halbreiter, 1877. 80 с.
8. Hu, Li H. Research on vibration characteristics of Zither based on modal analysis[C]//Journal of Physics: Conference Series. IOP Publishing, 2021, 1944(1): 012009. – С. 125-140.
9. Jiang H, Lu H. Integrated auditory-vocal embodied training for expressive authentic intonation in Chinese zither performance[J]. Frontiers in Neuroscience, 2025, 19: 1634142, – P. 1-12.

10. Li, M. The history of origin, formation and development of zither as a professional instrument / M. Li, I. E. Tishkevich // *Pedagogy of art for sustainable development of society : Materials of the International Scientific-Practical Conference, Minsk, 11 апреля 2024 года.* – Minsk: Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank, 2025. – P. 265-268.

REFERENCES

1. Wang, Xin. Zithers and Asian instruments of the zheng family // *Musical Instruments.* – 2012. – No. 1. – P. 52-55. 2012(1),52-55.
2. Vlasenko, K. V. Ethnic instruments. The zither string instrument / K. V. Vlasenko // *Multicultural education and interethnic communication: Indigenous small-numbered peoples of the Khabarovsk Territory : Proceedings of the VIII All-Russian Scientific and Practical Conference, Khabarovsk, April 29, 2021.* – Khabarovsk: Pacific National University, 2021. – P. 154-156.
3. Patent No. 2828595 C1 Russian Federation, IPC G10D 1/12. Zither : No. 2024114421 : appl. 28.05.2024 : publ. 14.10.2024 / I. I. Ivanova.
4. Wu, Geng-Ir. Comparative characteristics of Eastern and Western music // *Bulletin of the Herzen State Pedagogical University of Russia.* – 2008. – P. 95–105.
5. Zhang, Yu. The role of the zither in the significance and formation of Chinese classical music / Yu. Zhang // *The multifaceted world of traditional culture and folk art : Proceedings of the III All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation, Kazan, April 25, 2023.* – Kazan: Kazan State Institute of Culture, 2023. – P. 359-363.
6. Bennert, J. E. Illustrierte Geschichte der Zither von Julius Eduard Bennert [M]. JW Stomps, 1887. 66 p.
7. Feyertag, F. Universal-Zitherschule: Universal instruction-book for the Zither. Ecole universelle de Cithvre. I [M]. Otto Halbreiter, 1877. 80 p.
8. Hu, Li H. Research on vibration characteristics of Zither based on modal analysis [C] // *Journal of Physics: Conference Series.* IOP Publishing, 2021, 1944(1): 012009. – P. 125-140.
9. Jiang, H., Lu, H. Integrated auditory-vocal embodied training for expressive authentic intonation in Chinese zither performance [J]. *Frontiers in Neuroscience*, 2025, 19: 1634142. – P. 1-12.
10. Li, M. The history of origin, formation and development of zither as a professional instrument / M. Li, I. E. Tishkevich // *Pedagogy of art for sustainable development of society : Materials of the International Scientific-Practical Conference, Minsk, April 11, 2024.* – Minsk: Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank, 2025. – P. 265-268.

Дата поступления рукописи в редакцию: 02.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



С.А. Туляганов

Невидимая драматургия: экранная реализация метода Михаила Чехова в коммерческом кинематографе США

Аннотация. Статья рассматривает голливудский период Михаила Чехова (1943–1955) как самостоятельный этап художественного пути и первичный аудиовизуальный материал для изучения экранной реализации его актёрского метода. Актуальность определяется тем, что в историографии период традиционно трактуется как время компромисса и угасания, тогда как именно он содержит корпус собственных киноработ Чехова. Цель статьи — реконструировать голливудскую фильмографию и проследить действие ключевых инструментов метода — «психологического жеста», «воображаемого тела», атмосферы и «излучения» — в условиях студийной системы. На материале ролей в фильмах «Песнь о России», «Завороженный», «Призрак розы», «Техас, Бруклин и небеса» и «Рапсодия» показана управляемая вариативность техники, единой по инструментарию и различной по результату. Делается вывод, что природа кинематографа — прежде всего крупный план — предоставляла методу специфическую, недоступную сцене форму реализации.

Ключевые слова: Михаил Чехов, киноактёр, Голливуд, метод Чехова, психологический жест, воображаемое тело, студийная система, крупный план, невидимая драматургия.



Голливудский период творческой биографии Михаила Чехова остаётся наименее осмысленным именно в киноведческом отношении: в историографии он традиционно трактуется как эпизод к великой театральной судьбе — время вынужденного компромисса и постепенного угасания. Между тем именно здесь сосредоточен корпус собственных киноработ Чехова — первичный аудиовизуальный материал, на котором его техника может быть прослежена не по описа-

ниям и свидетельствам учеников, а непосредственно, в кадре [1, с. 245; 2]. Построенная актёром внутри коммерческих киноструктур «невидимая драматургия» позволяет обнаружить глубокие внутренние связи между чистой теорией и жёсткими условиями производства.

Переезд Чехова в Голливуд в 1943 году был обусловлен распадом театральных проектов, соображениями здоровья, а также наличием влиятельной русской и европейской эмигрантской колонии, уже освоившейся на крупных студиях; в Голливуд его ввёл С. В. Рахманинов [3, т. 1, с. 385]. Феномен «художников-эмигрантов в раю», к числу которых принадлежал и Чехов, описан в известной работе Дж. Р. Тейлора [4, р. 104]. Принадлежность к этой среде предопределила характер предлагавшихся ролей: актёру с заметным акцентом и «европейской» фактурой систематически поручались характерные роли иностранцев — учёных, аристократов, деятелей искусства, — что было для студийной системы 1940-х годов устойчивым механизмом типизации эмигрантского актёрского состава [5, р. 89].

Голливудская фильмография Чехова насчитывает десять художественных картин и один учебный фильм, снятый для армии США: «Песнь о России» (Song of Russia, 1944, реж. Г. Ратофф; колхозник Степанов), «В наше время» (In Our Time, 1944, реж. В. Шерман), «Завороженный» (Spellbound, 1945, реж. А. Хичкок; доктор Александр Брюлов), «Клянусь сердцем» (Cross My Heart, 1946, реж. Дж. Берри), «Призрак розы» (Specter of the Rose, 1946, реж. Б. Хехт; импресарио Макс «Поли» Поликов), «Ирландская роза Эйби» (Abie's Irish Rose, 1946, реж. Э. Сатерленд), «Техас, Бруклин и небеса» (Texas, Brooklyn and Heaven, 1948, реж. У. Касл; старик-иммигрант), «Приглашение» (Invitation, 1952, реж. Г. Райнхардт), «Праздник для грешников» (Holiday for Sinners, 1952, реж. Дж. Мэйер), «Рапсодия» (Rhapsody, 1954, реж. Ч. Видор; профессор Шуман). Даже беглый обзор перечня выявляет доминирующий тип занятости: за редким исключением Чехову доставались роли второго плана и характерные эпизоды — положение, отражавшее не масштаб дарования, а логику студийного распределения, в которой эмигрант, пусть и с европейской славой, занимал заведомо подчинённое место в актёрской иерархии [6].

Открывает период дебютная роль колхозника Ивана Степанова в «Песни о России» — одной из просоветских лент военного времени, впоследствии осуждённых Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности как коммунистическая пропаганда. Парадоксальным образом актёр-эмигрант, чьё искусство в советской России было объявлено «чуждым», олицетворял на экране идеализированного советского крестьянина; однако именно органичная принадлежность Чехова русской культуре сообщала образу подлинность — критика сразу отметила его среди исполнителей, убедительно создавших галерею рус-

ских типов [1, с. 268]. С точки зрения метода Степанов строится через «заземлённое» воображаемое тело патриарха — весомость, укоренённость, неторопливое достоинство хозяина, — а ведущий жест можно определить как жест радушного, оберегающего приятия [7, с. 182]. Роль закрепила за Чеховым амплу «сердечного русского», наделённого душевной глубиной.

Наиболее известной работой стала роль психоаналитика доктора Брюлова в «Завороженном» Альфреда Хичкока, принёсшая единственное в карьере Чехова выдвижение на премию «Оскар» за мужскую роль второго плана [1, с. 280]. Роль — наглядная демонстрация метода в условиях экрана: Чехов дифференцирует пластический и интонационный рисунок в зависимости от партнёра. В сценах с героиней Ингрид Бергман манера смягчается, обретая закруглённую, «мелодическую» пластику и тёплую интонацию наставника; в сценах с неуравновешенным героем Грегори Пека та же фигура становится собраннее и жёстче, а речь дробится на короткие настороженные фразы [5, р. 142]. Это различие — меняющаяся с драматической ситуацией «окраска» образа и след психологического жеста, задающего внутреннюю форму поведения персонажа; крупный план фиксирует подобные переходы с точностью, недостижимой на сцене.

Кульминацией становится ночная сцена, в которой Брюлов, распознав опасное состояние гостя, внешне невозмутимо подаёт ему стакан молока со снотворным. Образ строится на двойном регистре: радушие хозяина скрывает неотступную бдительность профессионала; ни одно из состояний не выговаривается прямо — они считаются в микродвижениях лица, в паузах, в обращении с предметами, делающем бытовую деталь проводником внутреннего действия [6]. Именно эта наполненная, «излучающая» неподвижность держит напряжение эпизода, знаменитого субъективным планом «изнутри» стакана: внешне почти ничего не совершается, вся драматургия сцены сосредоточена во внутренней жизни персонажа, которую камера считает крупно.

Особого рассмотрения заслуживает последняя киноработа Чехова — профессор Шуман в «Рапсодии» Чарльза Видора, престижной мелодраме Metro-Goldwyn-Mayer с Элизабет Тейлор: величайший актёрский педагог XX века завершает экранный путь ролью Учителя, и совпадение вокации и роли придаёт работе особую смысловую насыщенность [1, с. 340]. Роль показательна экономией средств: располагая скромным экранным временем, Чехов создаёт образ, который критика единодушно выделяла на фоне ансамбля. Наставник воздействует не внешней активностью, а состоянием сосредоточенной внутренней жизни, которое сам Чехов описывал через понятие «излучения»: вокруг фигуры профессора возникает атмосфера авторитета и покоя, организующая сцены с его участием [3, т. 2, с. 85]. Метод обнаруживает себя не в развёрнутом жесте, а в

способности удерживать смысловой центр эпизода минимальными, почти неподвижными средствами.

Голливудские роли позволяют увидеть в действии и два других ключевых инструмента метода, изложенных в труде «О технике актёра» (в американском издании — *To the Actor*) [8, р. 55]. Под воображаемым телом Чехов понимал мысленно создаваемое тело персонажа, налагаемое на него наподобие фантома: вживаясь в его осанку, вес, ритм и темп движения, актёр позволяет ему исподволь перестраивать собственную пластику, а через неё и психологию образа [9, р. 74]. Психологический жест есть сжатие всей воли и устремлённости персонажа в единый архетипический жест, который, будучи «свёрнут» вовнутрь, продолжает питать роль, задавая её динамический стержень [3, т. 2, с. 98]. Оба приёма особенно наглядны в резко очерченных характерных ролях.

Наиболее показателен образ балетного импресарио Макса Поликова в «Призраке розы» Бена Хехта, решённый в подчёркнуто гротескном, почти буффонном ключе. Воображаемое тело предъявлено здесь зрителю открыто: экспансивная, театрализованная телесность — размашистая, «раздувающаяся» пластика, приподнятая осанка, укрупнённый ритм жеста — есть тело демонстративно не своё [6]; психологический жест образа можно определить как жест широкого захватывающего охвата — жест импресарио, который всё «представляет», обнимает и возвеличивает. Гротеск не отменяет метода, а обнажает его: именно там, где характерность доведена до предела, механизм построения роли становится особенно зримым.

Противоположный полюс той же техники являет роль тихого старика-иммигранта Габуляна, содержателя «механического зверинца», в эксцентрической комедии Уильяма Касла «Техас, Бруклин и небеса»: воображаемое тело выстроено по обратному принципу — не экспансия, а замедленность, мягкость, дремотная плавность движений, сообщающая персонажу поэтическую, чуть сказочную окраску [1, с. 305]. И эта роль принадлежит к закреплённому студийной системой амплуа «маленького человека»-эмигранта, которое Чехов всякий раз наполнял индивидуально выстроенной внутренней жизнью.

Сопоставление этих работ выявляет главное: располагая единым методическим инструментарием — воображаемым телом, психологическим жестом, атмосферой, излучением, — Чехов всякий раз меняет их «окраску» в зависимости от жанровой природы материала [10, р. 94]. От сдержанного, «излучающего» Брюлова через гротескного Поликова к лирическому старику Габуляну и итоговому, аскетически строгому Шуману очерчивается широкий диапазон характерности, единый по технике и различный по результату. Именно эта управляемая вариативность, а не мнимая монотонность «типажных» ролей, свидетельст-

вует о том, что метод функционировал на экране как гибкая живая система, образуя ту самую невидимую драматургию характера.

Условия, в которых создавались эти работы, по существу противоречили художественным установкам Чехова: студийная система середины 1940-х — начала 1950-х годов подчиняла актёрскую работу требованиям рынка и массовой аудитории, оставляя минимум места для собственно художественных задач [7, с. 210]. Конвейерный темп производства, система звёзд и жёсткая дистанция между «большими» и «малыми» актёрами исключали ту углублённую работу над образом, которую Чехов считал условием подлинного творчества [11, р. 48]; Полномасштабное применение метода в таких условиях было невозможно; речь могла идти лишь о его редуцированных, приспособленных к экрану формах.

Вместе с тем природа кинематографа отчасти компенсировала эти ограничения: крупный план, укрупняя мельчайшие движения лица и глаз, превращал в выразительное средство ту внутреннюю активность актёра, которую Чехов описывал через понятие «излучения» [12, р. 156]. Там, где сценический жест требовал развёрнутой пластики, экран позволял достигать эффекта минимальными средствами — сосредоточенным взглядом, едва уловимым изменением выражения. Тем самым отдельные принципы метода не только сохраняли действенность в кадре, но и получали в нём специфическую, недоступную сцене реализацию.

Таким образом, голливудская фильмография Чехова предстаёт не свидетельством творческого упадка, а противоречивым, но полноценным полем применения его техники: неблагоприятность студийной среды делает эти роли особенно показательными, демонстрируя, какие элементы метода оказываются устойчивыми и переносимыми на экран даже вопреки производственным ограничениям. Скрытая, невидимая драматургия, выстраиваемая актёром вопреки коммерческому диктату, связывает две вершинные точки фильмографии — доктора Брюлова и профессора Шумана, — очерчивая смысловую рамку периода: от принёсшего признание раннего успеха до итоговой роли Учителя, в которой экранное творчество и педагогическое призвание Чехова сходятся воедино.

Литература

1. Бюклинг, Л. Михаил Чехов в западном театре и кино / Л. Бюклинг. — СПб. : Академический проект, 2000. — 560 с. — (Современная западная русистика ; т. 30).
2. Бюклинг, Л. Михаил Чехов в голливудском кино / Л. Бюклинг // Нева. — 2016. — № 11. — С. 238–254.
3. Чехов, М. А. Литературное наследие : в 2 т. / М. А. Чехов ; общ. ред. М. О. Кнебель. — 2-е изд., доп. — М. : Искусство, 1995. — Т. 1 : Воспоминания. Письма. — 542 с. ; Т. 2 : Об искусстве актёра. — 580 с.
4. Taylor, J. R. *Strangers in Paradise: The Hollywood Immigrants, 1933–1950* / J. R. Taylor. — London : Faber & Faber, 1983. — 320 p.

5. Black, L. C. *Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher* / L. C. Black. — Ann Arbor : UMI Research Press, 1987. — 254 p.
6. Nacache, J. *Michael Chekhov the Hollywood Actor* / J. Nacache // *The Routledge Companion to Michael Chekhov* / ed. by M.-C. Autant-Mathieu, Y. Meerzon. — London ; New York : Routledge, 2015. — P. 328–340.
7. Черкасский, С. Д. *Мастерство актёра: Станиславский – Бодеславский – Страсберг* / С. Д. Черкасский. — СПб. : РГИСИ, 2016. — 816 с.
8. Chekhov, M. *On the Technique of Acting* / M. Chekhov ; ed. by M. Powers. — New York : HarperCollins, 1991. — 244 p.
9. Chekhov, M. *To the Actor: On the Technique of Acting* / M. Chekhov. — New York : Harper & Brothers, 1953. — XV, 201 p.
10. Petit, L. *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor* / L. Petit. — London ; New York : Routledge, 2010. — 216 p.
11. Chekhov, M. *Lessons for the Professional Actor* / M. Chekhov ; ed. by D. Hurst du Prey. — New York : PAJ Publications, 1985. — 176 p.
12. Chekhov, M. *The Path of the Actor* / M. Chekhov ; ed. by A. Kirillov, B. Merlin. — London ; New York : Routledge, 2005. — 272 p.

REFERENCES

1. Byckling L. *Mikhail Chekhov v zapadnom teatre i kino [Mikhail Chekhov in Western Theatre and Cinema]*. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2000. 560 p. (In Russian).
2. Byckling L. *Mikhail Chekhov v gollivudskom kino [Mikhail Chekhov in Hollywood Cinema]*. Neva. 2016. No. 11. Pp. 238–254. (In Russian).
3. Chekhov M. A. *Literaturnoe nasledie: v 2 t. [Literary Heritage: in 2 vols.]* / ed. by M. D. Knebel'. 2nd ed. Moscow: Iskustvo, 1995. Vol. 1. 542 p.; Vol. 2. 580 p. (In Russian).
4. Taylor J. R. *Strangers in Paradise: The Hollywood Immigrant, 1933–1950*. London: Faber & Faber, 1983. 320 p.
5. Black L. C. *Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987. 254 p.
6. Nacache J. *Michael Chekhov the Hollywood Actor. The Routledge Companion to Michael Chekhov* / ed. by M.-C. Autant-Mathieu, Y. Meerzon. London; New York: Routledge, 2015. Pp. 328–340.
7. Cherkasskii S. D. *Masterstvo aktyora: Stanislavskii – Boleslavskii – Strasberg [The Actor's Craft: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg]*. St. Petersburg: RGISI, 2016. 816 p. (In Russian).
8. Chekhov M. *On the Technique of Acting* / ed. by M. Powers. New York: HarperCollins, 1991. 244 p.
9. Chekhov M. *To the Actor: On the Technique of Acting*. New York: Harper & Brothers, 1953. XV, 201 p.
10. Petit L. *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor*. London; New York: Routledge, 2010. 216 p.
11. Chekhov M. *Lessons for the Professional Actor* / ed. by D. Hurst du Prey. New York: PAJ Publications, 1985. 176 p.
12. Chekhov M. *The Path of the Actor* / ed. by A. Kirillov, B. Merlin. London; New York: Routledge, 2005. 272 p.

Дата поступления рукописи в редакцию: 02.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Мяо Ливэй

Типовая композиционная структура как инвариант и полимодальный подход к ее освоению студентами КНР

Аннотация. В статье рассматривается методическая проблема освоения типовых композиционных структур европейской музыки классического стиля студентами КНР. Уточняется, что такая структура может выступать для обучающегося не готовой буквенной схемой, а инвариантной аналитической опорой, в которой сохраняются конструктивные, функциональные и процессуальные признаки формы. Показано, что переход от узнавания схемы к пониманию музыкального процесса требует соединения слухового восприятия, работы с нотным текстом, графического моделирования и вербального объяснения. Цель статьи – обосновать возможности полимодального подхода при освоении периода, простых форм, вариационной формы, рондо и сонатной формы студентами КНР. Раскрывается значение сравнения нормативно выраженной модели и ее индивидуализированного воплощения в конкретном произведении.

Ключевые слова: типовая композиционная структура, инвариант, классический стиль, музыкальная форма, полимодальный подход, студенты КНР, анализ музыкальных произведений.

Введение



Освоение европейской музыки классического стиля студентами Китайской Народной Республики связано не только с изучением музыкально-теоретической терминологии, но и с переходом к иному способу аналитического слышания. Для обучающихся, чей предшествующий интонационный опыт формировался в другой культурной традиции, особую трудность представляет понимание закономерностей формообразования, функций разделов и логики тематического

развития. Поэтому изучение музыкальной формы не может ограничиваться запоминанием схем периода, простой трехчастной формы, рондо или сонатной формы.

В курсах анализа музыкальных произведений композиционная структура часто фиксируется буквенной схемой. Такая схема необходима, однако она отражает прежде всего итоговое расположение разделов. Если студент воспринимает ее как самодостаточную формулу, он не видит связи между формой, тематизмом, жанровой природой материала, тонально-гармоническим планом и процессом развертывания музыкальной мысли. В результате возникают типичные затруднения: смешение общего типа формы с ее разновидностями, неумение объяснить функции разделов, слабая связь между слуховым восприятием, нотным текстом и графическим изображением формы.

Цель статьи — показать, как представление о типовой композиционной структуре как об инвариантной аналитической опоре может быть включено в полимодальный подход к освоению формы студентами КНР. Такой ракурс позволяет связать внешнее строение формы с тематическим материалом, функциями разделов, тонально-гармоническим движением и художественной логикой произведения.

Материалы и методы

Методологическую основу исследования составили труды, раскрывающие процессуальную природу музыкальной формы, функциональные основы формообразования и методику анализа музыкальных произведений. Существенное значение имеют положения Б.В. Асафьева о музыкальной форме как процессе [1], концепция В.П. Бобровского о единстве структуры и функции [2], исследования Л.А. Мазеля, В.А. Цуккермана, И.В. Способина и В.Н. Холоповой, в которых систематизированы основные типы музыкальных форм и способы их анализа [3; 4; 6; 7]. Процессуальная сторона формы соотносится с логикой музыкальной композиции, поскольку развитие материала подчиняется закономерностям временного развертывания музыкальной мысли [5]. Для понимания классического стиля важны работы Л.В. Кириллиной, раскрывающие связь музыкального языка, тематизма и принципов композиции [8].

В работе применялись теоретический анализ музыковедческой и музыкально-педагогической литературы, обобщение опыта обучения студентов КНР дисциплине «Анализ музыкальных произведений», а также сравнительно-аналитический метод. Методические возможности сравнительного анализа музыкальных произведений раскрываются в работах Л.П. Казанцевой [9], а учебная последовательность анализа формы соотносится с задачами курса анализа музыкальных произведений [10].

Типовая композиционная структура как инвариантная основа анализа

В музыкальном произведении структура не является простой последовательностью разделов. Она выражает способ организации целого, основанный на соотношении тематического материала, функций частей, каденций, тонального движения и принципов развития. Поэтому типовая композиционная структура может быть определена как инвариантная модель организации музыкальной формы, включающая устойчивые конструктивные, функциональные и процессуальные признаки, повторяющиеся в ряде произведений европейской музыки классического стиля. Тем самым типовая композиционная структура понимается как инвариант, допускающий множество конкретных интонационных воплощений в индивидуальных композиторских решениях.

К конструктивным признакам относятся порядок разделов, их масштабные соотношения, каденционная расчлененность, наличие повторения, контраста и возвращения. К функциональным признакам относятся роли разделов: изложение, продолжение, развитие, связка, предыкт, возвращение, завершение, дополнение, кода. Процессуальные признаки связаны с временным становлением формы: направленностью музыкального движения, накоплением напряжения, подготовкой репризы, изменением образного состояния и завершением целого. В таком понимании форма предстает не как неподвижная схема, а как система отношений, раскрывающихся во времени [1; 5].

Такое понимание позволяет разграничить три уровня анализа. Первый уровень — общий тип композиционной структуры, например период, простая трехчастная форма, вариации, рондо или сонатная форма. Второй уровень — разновидность данного типа, обусловленная строением, тональным планом, степенью контраста, характером репризы и другими признаками. Третий уровень — индивидуализированное воплощение в конкретном произведении. В педагогическом отношении это разграничение особенно важно: студент сначала выявляет инвариантную основу формы, затем определяет ее разновидность и только после этого объясняет индивидуальное композиторское решение.

В европейской музыке классического стиля наиболее целесообразными опорными моделями для первоначального освоения являются период, простая двухчастная форма, простая трехчастная форма, сложная трехчастная форма, вариационная форма, рондо и сонатная форма. Эти структуры позволяют последовательно освоить основные принципы классического формообразования: изложение завершенной музыкальной мысли, соотношение разделов, контраст и возвращение, варьирование, чередование рефрена и эпизодов, тематико-тональное противопоставление, разработочное развитие и репризное разрешение.

Полимодалный подход к освоению формы

Полимодалный подход в настоящей статье понимается как организация учебной работы, при которой музыкальное произведение осваивается в единстве слухового, зрительно-нотного, графико-модельного и вербально-понятийного уровней. Слуховое восприятие дает возможность пережить форму как процесс, услышать контраст, возвращение, кульминацию и завершение. Нотный текст позволяет уточнить тематизм, фактуру, каденции, тональный план, границы построений и функции разделов. Графическая схема переводит временную организацию произведения в наглядную модель. Вербальное описание закрепляет аналитический вывод и помогает студенту объяснить связь между схемой и звучанием.

При таком подходе графическая схема не подменяет анализ, а становится его итогом. Сначала студент слушает произведение или фрагмент, определяет общий характер тематического материала, его жанровую основу и эмоциональную окраску. Затем он обращается к нотному тексту, устанавливает границы построений, каденции, тонально-гармонический план и функции разделов. После этого создается графическая схема, в которой фиксируется не только буквенное обозначение разделов, но и их функциональное значение. Завершающим действием становится сопоставление конкретной формы с инвариантной моделью.

Полимодалный подход особенно важен для студентов КНР, поскольку помогает преодолеть разрыв между слуховым впечатлением, нотной записью и теоретическим понятием. При работе только со схемой форма воспринимается как абстрактная формула; при работе только со слухом трудно удержать масштаб и границы разделов; при работе только с нотным текстом не всегда осознается процессуальная логика звучания. Соединение этих уровней обеспечивает переход от внешнего распознавания формы к ее функциональному и содержательному пониманию.

Учебно-аналитические действия и сравнение вариантов формы

Практическая реализация полимодалного подхода предполагает единый комплекс учебно-аналитических действий. Он может применяться на каждом новом уровне сложности дидактического материала, но содержание отдельных действий изменяется в зависимости от осваиваемой формы. В наиболее общем виде данный комплекс включает: первичное прослушивание; выявление образных, жанровых, стилевых и эмоциональных характеристик тематизма; анализ нотного текста; определение границ и каденций; выявление функций разделов; построение тонального плана; создание графической схемы; соотнесение про-

изведения с инвариантной моделью; определение индивидуализированных признаков конкретного воплощения; формулирование краткого вывода. В учебно-методическом отношении такая последовательность соотносится с задачами анализа музыкального произведения как учебной дисциплины [10].

Например, при сопоставлении периода повторного строения и периода с расширением обучающийся видит, что инвариант сохраняется в функции двух предложений и каденционной логике, тогда как масштаб и способ завершения могут изменяться. При анализе простой трехчастной формы студент выявляет функцию середины и характер репризного возвращения. При работе с вариационной формой он определяет тему как устойчивую основу и прослеживает способы ее преобразования. При анализе рондо устанавливается функция рефрена и степень контраста эпизодов. В сонатной форме особое значение приобретает соотношение главной и побочной партий, разработочного развития и репризного разрешения.

Действенным инструментом становится модифицированный метод сравнения. Его сущность состоит в сопоставлении произведения, ясно соответствующего инвариантной модели, с произведением, в котором та же модель получает индивидуализированное воплощение. Такое сравнение проводится не только по буквенной схеме, но и по тематизму, функциям разделов, тональному плану, драматургической логике и характеру возвращения материала. В результате студент начинает понимать разновидность формы не как отдельную изолированную схему, а как вариант реализации устойчивой композиционной основы [9].

Заключение

Типовая композиционная структура в европейской музыке классического стиля может рассматриваться как инвариантная аналитическая опора, позволяющая студенту соотносить общее строение формы с конкретным музыкальным произведением. Такое понимание помогает преодолеть формально-схематический подход и увидеть в музыкальной форме способ организации тематического материала, функций разделов и художественного развития.

Полимодальный подход, основанный на сочетании слухового восприятия, анализа нотного текста и графической визуализации временной организации произведения, обеспечивает более целостное освоение формы. Он помогает студентам соотносить звучание, нотную запись, схему и аналитическое понятие, а также различать общий тип композиционной структуры, его разновидности и индивидуализированные версии.

Наиболее продуктивной является последовательность движения от устойчивой модели к конкретному музыкальному произведению: сначала выявляется

основа формы, затем устанавливаются функции разделов и особенности тематического развития, после чего определяются индивидуализированные признаки композиторского решения. Такой подход способствует более глубокому освоению европейской классической музыки студентами КНР и может быть использован в курсах анализа музыкальных произведений и музыкальной формы.

Литература

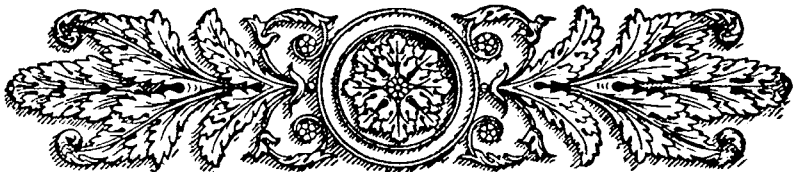
1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
3. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. 3-е изд. Москва: Музыка, 1986. 528 с.
4. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Ч. 1: Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
5. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
6. Способин И.В. Музыкальная форма. 7-е изд. Москва: Музыка, 1984. 400 с.
7. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 4-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2013. 496 с.
8. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX веков. Часть II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва: Композитор, 2007. 224 с.
9. Казанцева Л.П. Сравнительный анализ музыкальных произведений: вопросы методики // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе. Москва: РАМ имени Гнесиных, 1993. Вып. 125. С. 111-127.
10. Заднепровская Г.В. Анализ музыкальных произведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 272 с.

REFERENCES

1. Asafiev B.V. Musical Form as a Process. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Bobrovsky V.P. Functional Foundations of Musical Form: A Study. Moscow: Muzyka, 1978. 332 p.
3. Mazel L.A. The Structure of Musical Works. Moscow: Muzyka, 1986. 528 p.
4. Mazel L.A., Zuckerman V.A. Analysis of Musical Works. Part 1: Elements of Music and Methods of Analysis of Small Forms. Moscow: Muzyka, 1967. 752 p.
5. Nazaykinsky E.V. The Logic of Musical Composition. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
6. Sposobin I.V. Musical Form. Moscow: Muzyka, 1984. 400 p.
7. Kholopova V.N. Forms of Musical Works: Textbook. Saint Petersburg: Lan; Planeta muzyki, 2013. 496 p.
8. Kirillina L.V. Classical Style in Music of the 18th - Early 19th Centuries. Part II: Musical Language and Principles of Musical Composition. Moscow: Kompozitor, 2007. 224 p.
9. Kazantseva L.P. Comparative analysis of musical works: methodological issues. In: Issues of optimization of the educational process at a music university. Moscow: Gnesins RAM, 1993. Issue 125. P. 111-127.
10. Zadneprovskaya G.V. Analysis of Musical Works. Moscow: VLADOS, 2003. 272 p.

Дата поступления рукописи в редакцию: 06.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Юй Хаоцзо

Влияние русской исполнительской традиции на развитие виолончельного искусства Китая в XX веке

Аннотация. В статье рассматривается влияние русской исполнительской традиции на становление и развитие виолончельного искусства Китая в XX веке. Выявляются основные каналы её распространения: деятельность русских музыкантов в Харбине и Шанхае, советско-китайское сотрудничество в сфере музыкального образования, работа советских специалистов, обучение китайских студентов и освоение русского концертного и учебного репертуара. Особое внимание уделяется культуре звука, вокальной природе кантилены, принципам фразировки, единству технических и художественных задач, а также роли произведений П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и Д. Д. Шостаковича в формировании интерпретационного мышления китайских виолончелистов. На материале темы «Вариаций на тему рококо» и пьесы The Drunken Fisherman из цикла Seven Tunes Heard in China показано, что воспринятые академические принципы не воспроизводились механически, а преобразовывались в соответствии с китайской музыкальной эстетикой и национальным материалом. Делается вывод о значении русской школы как одного из факторов формирования самостоятельной китайской виолончельной традиции.

Ключевые слова: русская виолончельная школа, виолончельное искусство Китая, исполнительская традиция, музыкальная педагогика, национальная адаптация.

Введение



Становление профессионального виолончельного искусства в Китае в XX веке происходило в условиях интенсивного освоения европейской академической музыкальной культуры. Среди зарубежных исполнительских и педагогических традиций особое место заняла русская виолончельная школа. Её воздействие осуществлялось через деятельность русских музыкантов в Харбине, Шанхае и других культурных центрах, советско-китайское сотрудничество в области музыкального образования, работу советских специалистов в китайских консерваториях, обучение китайских студентов в СССР, а также освоение русского и советского концертного и учебного репертуара. В результате русская традиция стала одним из важных факторов профессионализации китайского виолончельного исполнительства и педагогики.

Актуальность исследования определяется необходимостью более точного понимания механизмов межкультурного взаимодействия, повлиявших на развитие китайской национальной исполнительской школы. В существующих исследованиях достаточно подробно освещены история русско-китайских музыкальных связей, деятельность зарубежных педагогов и основные этапы становления виолончельного образования в Китае. Вместе с тем конкретные художественно-исполнительские признаки русского влияния — звуковой идеал, культура кантилены, принципы фразировки, соотношение технической и художественной работы, а также роль русского репертуара в формировании интерпретационного мышления китайских виолончелистов — требуют дальнейшего обобщения. Не менее важен вопрос о том, в какой мере воспринятые принципы сохранились в первоначальном виде и каким образом они преобразовывались под воздействием китайской музыкальной эстетики и национального репертуара.

Объектом исследования является виолончельное искусство Китая XX века. Предмет исследования составляют исторические каналы, исполнительские принципы и педагогические механизмы воздействия русской виолончельной традиции на его развитие. Цель статьи заключается в выявлении основных этапов распространения русского профессионального опыта в Китае и определении его значения для формирования китайского виолончельного исполнительства и образования. Для достижения поставленной цели необходимо рассмотреть деятельность русских и советских музыкантов в Китае, охарактеризовать особенности русской культуры звука и интерпретации, раскрыть педагогическое значение русского репертуара и показать способы адаптации академических исполнительских средств к китайскому национальному материалу.

Методологическую основу исследования составили историко-культурный, сравнительно-исполнительский и системный подходы, а также анализ научной

литературы, педагогических принципов и отдельных музыкальных произведений. Обращение к теме «Вариаций на тему рококо» П. И. Чайковского позволяет конкретизировать особенности кантиленного звукоизвлечения и фразировки в русской традиции, тогда как фрагмент пьесы *The Drunken Fisherman* из цикла *Seven Tunes Heard in China* Шэн Цзунляна демонстрирует дальнейшее преобразование академической виолончельной техники в контексте китайской музыкальной культуры.

Научная новизна исследования состоит в рассмотрении русского влияния не как одностороннего переноса готовой исполнительской модели, а как многоэтапного процесса профессиональной передачи, институционального закрепления и национально-культурного преобразования. Такой подход позволяет показать, что русская школа стала важной, но не единственной основой китайской виолончельной традиции, формировавшейся в результате взаимодействия различных зарубежных методик и национального художественного опыта.

Исторические этапы и каналы распространения русской виолончельной традиции в Китае

Развитие виолончельного искусства в Китае в XX веке было связано с постепенным освоением западной академической музыкальной культуры. Русское влияние распространялось не только через репертуар, но и посредством индивидуального преподавания, камерного и оркестрового музицирования, деятельности профессиональных учебных заведений и работы советских специалистов. Позднее воспринятые принципы закреплялись уже в педагогической практике китайских музыкантов и передавались следующему поколению. Влияние русской школы обнаруживалось прежде всего в отношении к звуку, в стремлении к певучести, в построении протяжённой фразы и в подчинении технической работы художественной задаче. Советская система обучения придала этим принципам устойчивую организационную форму.

Первый этап распространения русской музыкально-исполнительской традиции был связан с деятельностью русских музыкантов в Харбине, Шанхае и других городах Китая в первой половине XX века. Особенно заметную роль играл Харбин, где русская диаспора сформировала развитую концертную и образовательную среду. В городе действовали оркестры, музыкальные общества, частные школы и камерные ансамбли. Благодаря их деятельности европейские инструменты вошли в регулярную концертную практику, а китайские учащиеся получили возможность знакомиться с академическими формами музицирования.

Как показывает Ван Чжан, русские эмигранты сыграли значительную роль в становлении традиции квартетного исполнительства в Харбине и других китайских городах [1]. Для истории виолончельного искусства эти ансамбли были

важны как пространство первоначального профессионального освоения инструмента. Участие в квартете требовало устойчивой интонации, точного ритмического взаимодействия, владения различными функциями виолончельной партии и умения соотносить собственное звучание с общей фактурой. Через репетиционную и концертную практику исполнители осваивали не только инструментальные навыки, но и европейские нормы ансамблевого мышления.

Влияние русских музыкантов в этот период не было единообразным. Оно зависело от конкретных исполнителей, состава эмигрантских сообществ и условий музыкальной жизни отдельных городов. Поэтому применительно к первой половине XX века преждевременно говорить о сформировавшейся в Китае виолончельной школе. Речь шла скорее о создании условий для включения виолончели в профессиональную камерную, оркестровую и педагогическую практику. Индивидуальные занятия, участие в ансамблях и публичные выступления постепенно формировали потребность в более последовательной подготовке исполнителей.

В Шанхае этот процесс развивался в международной среде, где взаимодействовали русские, немецкие, французские и другие европейские музыканты. Создание в 1927 году профессионального музыкального учебного заведения, позднее ставшего Шанхайской консерваторией, обозначило переход от преимущественно частного преподавания к институциональной модели образования. По данным Гуань Чжюаня, российские, а впоследствии советские музыканты участвовали в развитии исполнительских специальностей, формировании учебных дисциплин и утверждении консерваторских принципов подготовки [2]. Их деятельность стала частью более широкого процесса профессионализации китайской академической музыки, внутри которого струнное исполнительство получило устойчивую организационную основу.

После образования Китайской Народной Республики характер музыкальных связей с Советским Союзом изменился. В 1950-е годы личные контакты были дополнены государственно организованным сотрудничеством. Советские специалисты преподавали в китайских консерваториях, проводили открытые уроки и консультации, участвовали в разработке учебных программ. Китайские студенты, в свою очередь, знакомились с советской системой подготовки как в собственной стране, так и во время обучения в СССР.

Для виолончелистов особое значение имела последовательная организация учебной работы. Техническая подготовка строилась на регулярном изучении гамм, упражнений и этюдов. Постановочные задачи, интонация, смены позиций и различные способы ведения смычка осваивались не изолированно, а в связи с требованиями конкретного произведения. Работа над сонатами, концертами и камерным репертуаром развивала способность слышать крупную форму, подго-

тавливать кульминацию и сохранять направленность музыкальной фразы. Индивидуальные занятия дополнялись ансамблевой, оркестровой и концертной практикой.

В учебном процессе особое внимание уделялось устойчивости интонации, ровности ведения смычка и способности выстраивать протяжённую мелодическую линию. Техническая свобода рассматривалась как условие выразительного исполнения, а не как самостоятельная цель. Такой подход соответствовал важнейшему принципу русской школы: художественное содержание произведения должно определять выбор штриха, аппликатуры, динамики и характера звукоизвлечения.

М. Н. Дрожжина и Гун Шиюэ определяют период с 1949 по 1980 год как академический этап развития китайского виолончельного искусства, отмеченный активным освоением европейской методики и советской системы обучения [3]. В этом контексте 1950–1960-е годы можно считать наиболее интенсивным периодом непосредственного воздействия советской педагогики на подготовку китайских виолончелистов. Воспринятые методы были включены в учебные планы, экзаменационные требования и практику академических концертов.

Одним из устойчивых каналов влияния стал русский и советский репертуар. Его значение не исчерпывалось расширением концертных программ. Произведения русских композиторов требовали от исполнителя тембровой насыщенности, широкого мелодического дыхания, гибкого динамического развития и умения объединять контрастные эпизоды в целостную драматургическую линию. Работа над подобным материалом способствовала развитию качеств, характерных для русской виолончельной школы. Вместе с тем степень влияния конкретных исполнительских интерпретаций на китайскую практику следует оценивать осторожно: такой вывод требует анализа педагогических свидетельств, архивных материалов и исполнительских записей.

Сокращение непосредственных советско-китайских контактов в 1960-е годы не прервало передачу накопленного опыта. К этому времени многие принципы советской системы уже вошли в практику китайских консерваторий. Музыканты, обучавшиеся у советских специалистов, продолжили педагогическую деятельность и передавали ученикам привычные формы технической работы, требования к интонации и качеству звука, а также представление о взаимосвязи технической подготовки и художественной интерпретации. Иностранное влияние постепенно переставало зависеть от непосредственного присутствия советских педагогов и закреплялось в национальной образовательной среде.

Во второй половине XX века китайские виолончелисты всё активнее знакомились с западноевропейскими и американскими исполнительскими школами. Расширялась география обучения, развивались международные конкурсы и

концертные связи, становились доступными различные методические концепции. Русская школа перестала быть единственным зарубежным ориентиром, однако её принципы продолжали занимать заметное место в подготовке китайских виолончелистов. Постепенно сложилась собственная модель обучения, в которой взаимодействовали русские, западноевропейские и американские педагогические подходы.

Параллельно формировался национальный виолончельный репертуар. Китайские композиторы обращались к национальным интонациям, ладовым структурам и образам традиционной культуры. Освоенные в академической школе средства звукоизвлечения и фразировки применялись к новому музыкальному материалу, однако неизбежно изменялись под воздействием его мелодики, ритмики и тембровой специфики. Речь шла не о механическом соединении китайского тематизма с русской исполнительской техникой, а о постепенном приспособлении академических средств к национальным художественным задачам.

С 1980-х годов китайское виолончельное искусство вступило в этап более самостоятельного развития. Возникали профессиональные объединения, проводились специализированные конференции и конкурсы, расширялись международные контакты. По наблюдению М. Н. Дрожжиной и Гун Шиюэ, данный период характеризовался укреплением профессионального сообщества и ростом роли национальной исполнительской и композиторской практики [3]. Эти изменения свидетельствовали о том, что усвоенный зарубежный опыт уже не воспринимался как готовая модель, а становился материалом для дальнейшего развития собственной школы.

Основными каналами передачи русской виолончельной традиции были личные педагогические контакты, деятельность камерных ансамблей и оркестров, работа музыкальных учебных заведений, преподавание советских специалистов, освоение русского репертуара и передача опыта китайскими педагогами следующему поколению. В первой половине XX века преобладали личные контакты и концертная практика русских эмигрантов. В 1950–1960-е годы русские исполнительские и педагогические принципы получили институциональное закрепление в советской системе обучения. Во второй половине столетия они вошли в китайскую образовательную практику, стали взаимодействовать с другими зарубежными подходами и использовались при формировании национального репертуара.

***Художественно-исполнительские и педагогические аспекты
русского влияния***

Влияние русской виолончельной школы на развитие китайского исполнительства проявилось в представлениях о природе звука, принципах фразировки, соотношении технической работы и художественной задачи, а также в содержании учебного репертуара. Эти компоненты усваивались не как набор отдельных приёмов, а как элементы целостной системы профессиональной подготовки. В её основе находилось представление о том, что техническое мастерство приобретает художественную ценность только в процессе осмысленной интерпретации произведения.

Формирование русской виолончельной школы происходило во взаимодействии с западноевропейскими традициями, однако во второй половине XIX века она приобрела собственные исполнительские и педагогические признаки. Особая роль в этом процессе принадлежала К. Ю. Давыдову, деятельность которого способствовала систематизации профессионального обучения и утверждению национальной исполнительской традиции. Юй Ялун отмечает, что русская школа формировалась не путём отказа от западноевропейского опыта, а посредством его отбора и преобразования в соответствии с национальными художественными задачами [4].

Одной из её характерных особенностей стало отношение к виолончельному звуку как к основному носителю художественного содержания. Ценились не только сила и внешняя красота тона, но и его объёмность, тембровая наполненность, пластичность и способность изменяться вместе с развитием музыкального образа. Звук должен был сохранять выразительную определённую как в кантиленных, так и в технически насыщенных эпизодах. Поэтому работа над звукоизвлечением не отделялась от понимания фразы, стиля и драматургии произведения.

Виолончельная кантилена осмысливалась по аналогии с вокальным произнесением. Певучесть возникала не благодаря непрерывному legato само по себе, а через направленное развитие мелодической линии. Исполнитель должен был ощущать опорные интонации, внутреннее дыхание фразы и движение к её смысловой вершине. Скорость и распределение смычка, степень давления на струну и точка контакта изменялись в зависимости от регистра, динамики и характера мелодии. Мягкость смены смычка и сохранение тембровой плотности на продолжительных звуках служили не самостоятельными техническими целями, а средствами поддержания непрерывности музыкальной мысли.

Отдельный звук в такой системе не мог оставаться нейтральным. Его интенсивность, окраска и продолжительность определялись местом внутри мотива и крупного построения. Динамические обозначения также рассматривались в

П. ЧАЙКОВСКИЙ, соч. 33
1840—1893

Moderato assai quasi andante

Ф-п.

p *cresc.* *p* *mf*

f staccato

Виолончель

dim. *pp*

Тема

espr. *Moderato semplice* *gliss.*

Нотный пример 1. П. И. Чайковский. «Вариации на тему рококо», тема, начальные такты.

контексте общего развития: crescendo подготавливало нарастание напряжения, diminuendo завершало или отдаляло образ, а кульминация создавалась не только громкостью, но и взаимодействием гармонии, регистра, тембра и ритма. Эмоциональная выразительность допускалась в той мере, в какой она не нарушала стилевую целостность произведения.

Фразировка в русской исполнительской традиции основывалась на соединении мелодического дыхания с логикой крупной формы. Цезуры разграничивали смысловые единицы, но не обязательно останавливали движение. Локальные изменения темпа и динамики должны были соотноситься с общим драматургическим планом. Исполнительская свобода поэтому не противопоставлялась авторскому тексту. Агогические отклонения, характер артикуляции и ин-

тенсивность вибрации приобретали убедительность лишь в том случае, если вытекали из жанра, стиля и структуры произведения.

В китайской профессиональной среде эти установки воспринимались наряду с другими зарубежными методиками. Поэтому говорить о полном воспроизведении русского звукового идеала было бы неточно. О распространении отдельных принципов можно судить по устойчивому вниманию к кантиленному ведению мелодии, качеству тона, крупной фразе и связи технического решения с художественным содержанием. При этом характер их применения зависел от конкретной педагогической традиции, репертуара и индивидуального опыта исполнителя.

Важным каналом освоения русской исполнительской культуры стала работа китайских студентов над российской виолончельной музыкой. Чи Юймин подчёркивает необходимость знакомить учащихся не только с произведениями российских композиторов, но и с историей русской виолончельной школы и особенностями исполнительской манеры выдающихся музыкантов [5]. Такой подход предполагает, что репертуар служит не просто учебным материалом, а способом приобщения к иной системе художественных представлений.

В освоении крупной формы особое значение имели сочинения П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и Д. Д. Шостаковича. «Вариации на тему рококо» Чайковского требуют сочетания классической ясности, артикуляционной лёгкости и певучего звука. В качестве показательного примера можно обратиться к теме «Вариаций на тему рококо» П. И. Чайковского, в которой кантиленность соединяется с классической ясностью и артикуляционной сдержанностью.

Её мелодическая линия основана на сравнительно кратких интонационных построениях, однако исполнитель должен объединить их в непрерывное движение. Певучесть здесь достигается не за счёт чрезмерного legato или постоянной интенсивности вибрации, а посредством точного распределения смычка, мягкого соединения регистров и динамического направления к опорным звукам. Цезуры между фразами не разрушают движение, а воспроизводят логику вокального дыхания. Одновременно ясность артикуляции и лёгкость фактуры требуют сдержанности: избыточное rubato или утяжеление звука нарушили бы стилистическое равновесие произведения. Работа над данным эпизодом формирует умение сочетать кантиленность, структурную точность и контролируемую эмоциональность качества, занимавшие важное место в русской исполнительской традиции.

Соната для виолончели и фортепиано Рахманинова формирует иной тип исполнительского мышления. Протяжённые мелодические линии требуют расчёта смычка, постепенного динамического развития и сохранения направленности фразы на значительных временных отрезках. Плотная фортепианная фактура

ставит перед виолончелистом задачу сохранять тембровую насыщенность, не переходя к жёсткому форсированию звука. Работа над сонатой развивает способность соотносить локальную выразительность с общей логикой циклической формы.

В Первом виолончельном концерте Шостаковича исполнитель сталкивается с высокой концентрацией тематического материала, ритмической настойчивостью и резкими образными контрастами. Здесь особенно значимы точность артикуляции, устойчивость метроритма и способность сохранять драматургическое напряжение в условиях значительной технической нагрузки. Обращение к подобному репертуару расширяло представления китайских студентов о возможностях виолончели и способствовало освоению различных типов музыкального высказывания от лирического до трагедийно-драматического.

Следует, однако, различать художественные свойства самих произведений и их реальное воздействие на китайскую исполнительскую практику. Наличие русской музыки в учебном процессе создаёт условия для освоения определённых типов звукоизвлечения, фразировки и драматургического мышления, но не доказывает автоматического переноса единой интерпретационной модели. Для более точных выводов необходимы учебные программы, воспоминания педагогов и исполнителей, архивные материалы, а также сравнительный анализ концертных записей.

Педагогическая сторона русского влияния наиболее отчётливо проявилась в принципе единства технического и художественного развития. Работа над постановкой, интонацией, сменами позиций, аппликатурой и штрихами не должна была превращаться в автономную двигательную тренировку. Техническое решение оценивалось с точки зрения его соответствия характеру произведения. Аппликатура выбиралась не только по критерию удобства, но и с учётом тембрового единства, логики фразы и выразительности переходов между регистрами. Смычковое решение зависело от динамического плана, артикуляции и образного содержания.

Особое внимание уделялось правой руке, поскольку именно она определяет качество атаки, плотность тона и характер движения музыкальной линии. Вместо постоянного силового нажима использовалось гибкое соотношение веса руки, скорости смычка и точки его контакта со струной. Это позволяло сохранять насыщенность звучания без жёсткости и менять тембровую окраску в зависимости от художественной задачи. Работа левой руки также связывалась с фразировкой: смена позиций должна была сохранять мелодическую непрерывность, а вибрация применялась дифференцированно, с учётом стиля, регистра и функции звука.

Последовательность обучения строилась от формирования базовых навыков к их свободному применению в художественном репертуаре. Гаммы и арпеджио развивали интонационную устойчивость, координацию и равномерность звука; этюды концентрировали внимание на отдельных видах техники; сонаты, концерты и камерные произведения требовали объединения приобретённых навыков в целостной интерпретации. Индивидуальный урок дополнялся ансамблевой, оркестровой и концертной практикой. Подобная организация обучения позволяла проверять техническую подготовку в условиях реального музыкального взаимодействия.

В китайской системе профессионального образования эта модель не сохранялась в неизменном виде. Она соединялась с западноевропейскими и американскими методиками, а также приспосабливалась к задачам национальной музыкальной культуры. История китайского виолончельного искусства показывает, что зарубежный опыт постепенно включался в собственную систему подготовки исполнителей и в освоение национальной репертуара [6]. Поэтому корректнее говорить не о прямом воспроизведении русской школы, а об избирательном усвоении её отдельных принципов.

Наиболее заметно национальное переосмысление проявилось в работе с китайским музыкальным материалом. Навыки кантиленного звукоизвлечения, фразировки и технической организации использовались при исполнении произведений китайских композиторов, однако их функция менялась под воздействием национальной мелодики, ладовой структуры и тембрового мышления. Певучая природа виолончели могла соотноситься с интонационностью китайского вокального искусства, а *glissando*, гибкая атака и дифференцированное *vibrato* с приёмами традиционных смычковых инструментов, прежде всего эрху.

Такое сближение не означало прямого подражания китайским инструментам. Виолончель сохраняла собственную акустическую природу, диапазон и технические возможности. Национальная специфика возникала благодаря изменению художественной функции академических средств. Протяжённая кантлена начинала передавать интонационную гибкость китайской мелодики, а тембровая насыщенность использовалась для раскрытия образов и состояний, связанных с национальной культурой.

Показательным примером подобной трансформации является цикл *Seven Tunes Heard in China* Шэн Цзунляна. Наиболее наглядно данный процесс обнаруживается в четвёртой пьесе цикла — *The Drunken Fisherman*, где академическая виолончельная техника используется для передачи интонационной гибкости и тембровой изменчивости китайской инструментальной традиции.

Иной характер взаимодействия традиций обнаруживается в четвёртой пьесе цикла *Seven Tunes Heard in China* Шэн Цзунляна — *The Drunken Fisherman*. В

IV. The Drunken Fisherman

Elegantly and in tempo $\text{♩} = 40$
senza sord.
*pizz. ∇ **
mp *sim.* *mf* *ff sub.*

6 *mp* *f* *mf* *ff sub.* *(C)*

10 $\text{♩} = 80$ *ff sub.* *(C)*

14 *f* *mf* *ff sub.* *(C)*

Нотный пример 2. Шэн Цзунлян. *Seven Tunes Heard in China*, IV. *The Drunken Fisherman*, фрагмент.

данном фрагменте академическая виолончельная техника используется для передачи интонационной подвижности и тембровой изменчивости китайского инструментального искусства. *Glissando* выполняет здесь не декоративную функцию, а связывает звуковые опоры в единую пластичную линию. Изменение точки ведения смычка, гибкая атака и чередование обычного звука с флажолетными красками создают ощущение неустойчивого, постоянно преобразующегося тембра. Исполнитель должен сохранять интонационный и смычковый контроль, но результат не сводится к воспроизведению русского звукового идеала. Освоенные в академической школе навыки получают новую функцию: насыщенность тона уступает место его подвижности, а протяжённая кантилена соединяется со свободой интонационного перехода, характерной для китайской музыкальной традиции.

Произведение не может рассматриваться как прямой результат русского влияния, однако оно демонстрирует дальнейшее развитие академической исполнительской базы, в формировании которой русская школа сыграла заметную роль. Китайские народные мелодии здесь соединяются с западными принципами композиционного развития и современной виолончельной техникой. Использование *glissando*, флажолетов, *pizzicato*, различных способов атаки и из-

менения тембра связано с переосмыслением звучания традиционных китайских инструментов [7].

Исполнение цикла требует точной координации, развитого интонационного слуха, владения различными штрихами и способности быстро менять характер звука. Однако эти навыки служат уже иной художественной задаче. Исполнитель передаёт не русский романтический звуковой идеал, а интонационный и тембровый мир китайской культуры. Данный пример показывает, что национальная традиция формируется не через отказ от иностранного опыта, а посредством изменения функций освоенных средств.

Русское влияние на китайское виолончельное искусство проявилось, следовательно, не в копировании единой исполнительской манеры. Оно способствовало распространению представления о звуке как носителе художественного смысла, укреплению внимания к крупной фразе и драматургии формы, а также утверждению педагогического принципа, согласно которому техника подчиняется интерпретационной задаче. Освоение русского репертуара расширило стилиевой и эмоциональный диапазон китайских исполнителей, тогда как дальнейшая работа с национальным материалом привела к изменению и переосмыслению этих принципов.

Самостоятельность китайской виолончельной традиции проявилась в способности сочетать различные профессиональные источники и преобразовывать их в соответствии с собственными культурными задачами. Русская школа стала одним из важных компонентов этого процесса, но не его единственной основой. Её историческое значение определяется тем, что воспринятые исполнительские и педагогические установки вошли в более широкую систему, объединившую академическую технику, международный репертуар и национальное музыкальное мышление.

Заключение

Проведённый анализ показывает, что влияние русской исполнительской традиции на развитие виолончельного искусства Китая в XX веке носило многоэтапный характер. В первой половине столетия оно распространялось через деятельность русских музыкантов, камерное и оркестровое исполнительство, индивидуальное преподавание и формирование профессиональной музыкальной среды в Харбине и Шанхае. В 1950–1960-е годы это влияние получило институциональное закрепление благодаря советско-китайскому образовательному сотрудничеству, работе специалистов и внедрению систематизированной модели подготовки исполнителей. Наиболее устойчивыми элементами русской школы стали внимание к качеству звука, певучей кантилене, крупной фразе, драматургии формы и единству технических и художественных задач. Освоение

произведений П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и Д. Д. Шостаковича расширяло стилевую и эмоциональный диапазон китайских виолончелистов и способствовало формированию более целостного интерпретационного мышления.

Вместе с тем китайское виолончельное искусство не стало прямым продолжением русской школы. Во второй половине XX века воспринятые принципы взаимодействовали с западноевропейскими и американскими методиками, а также с национальной музыкальной эстетикой. В китайском репертуаре академическая техника, культура звука и фразировки получили новые функции, связанные с национальной мелодикой, ладовой организацией и тембровым мышлением. Поэтому историческое значение русского влияния заключается не в механическом переносе готовой модели, а в создании профессиональной основы, которая была избирательно освоена, преобразована и включена в формирование самостоятельной китайской виолончельной традиции.

Литература

1. Ван Чжан. Исполнительская деятельность русских эмигрантов в Китае: история первых квартетных ансамблей // Вестник музыкальной науки. — 2024. — Т. 12, № 3. — С. 140–147.
2. Гуань Чжиюань. Деятельность и влияние советских музыкантов на образование в Шанхайской консерватории // Культура и искусство. — 2022. — № 8. — С. 31–44.
3. Дрожжина М. Н., Гун Шиюэ. Китайское виолончельное искусство в XX столетии: этапы становления и развития // Вестник музыкальной науки. — 2024. — Т. 12, № 1. — С. 110–118.
4. Юй Ялун. Становление русской виолончельной школы в контексте развития европейского исполнительского искусства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 2024.
5. Чи Юймин. Приобщение студентов китайских музыкально-педагогических вузов к российской виолончельной музыке // Педагогика искусства. — 2012. — № 4.
6. Се Минди. Становление виолончельного искусства в Китае // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2024. — № 3 (54). — С. 85–94.
7. Литвих Е. В., Ши Цзяхуань. К вопросу о технических и выразительных особенностях китайской виолончельной музыки на примере цикла *Seven Tunes Heard in China* Шэн Цзунляна (Брайта Шенга) // Культура и искусство. — 2025. — № 11.

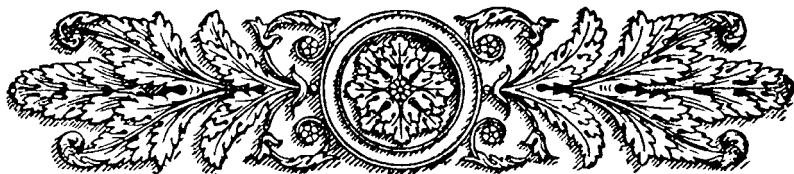
REFERENCES

1. Wang Zhang, *Vestnik muzykal'noi nauki*, 2024, Vol. 12, No. 3, pp. 140–147.
2. Guan Zhiyuan, *Kul'tura i iskusstvo*, 2022, No. 8, pp. 31–44.
3. Drozhzhina M.N., Gong Shiyue, *Vestnik muzykal'noi nauki*, 2024, Vol. 12, No. 1, pp. 110–118.
4. Yu Yalong, *Stanovlenie russkoi violonchel'noi shkoly v kontekste razvitiya evropeiskogo ispolnitel'skogo iskusstva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya*, Moscow, 2024.
5. Chi Yumin, *Pedagogika iskusstva*, 2012, No. 4.
6. Xie Mindi, *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*, 2024, No. 3 (54), pp. 85–94.
7. Litvikh E.V., Shi Jiahuan, *Kul'tura i iskusstvo*, 2025, No. 11.

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

МУЗЫКАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ



Го Ситин

Потенциал фортепианного творчества Ван Цзяньчжуна в воспитании китайских пианистов

Аннотация. Актуальность статьи обусловлена аспектом анализа фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна как части музыкально-образовательного контента. Цель исследования – изучить потенциальную значимость фортепианного творчества композитора в становлении современного педагогического репертуара музыкальных вузов КНР. Методы сравнительно-типологического, целостного анализа позволили выявить содержание произведений и конкретные композиционные приемы. В пьесах выявлена эстетико-стилевая специфика, отсылающая восприятие к китайской национальной традиции в контексте современной западной музыкально-стилевой выразительности. Определено, что в этом содержится элемент, актуализирующий внедрение этих произведений в процесс вузовского обучения. Показано, что фортепианные пьесы Ван Цзяньчжуна способствуют освоению ритмических и интонационных особенностей китайской музыки, овладению богатыми и всесторонними исполнительскими приемами, позволяют воспитать национальное самосознание. Подчеркнуто, что изучение фортепианных сочинений Ван Цзяньчжуна пианистами способствует пониманию значимости национального фортепианного репертуара, стимулирует создание новых произведений в этом стиле, формирующих современную общую тенденцию в творчестве.

Ключевые слова: фортепианное творчество китайских композиторов, обработка, китайская традиционная эстетика, фортепианная педагогика, Ван Цзяньчжун.

Введение



ан Цзяньчжун (1933–2016) — выдающийся китайский композитор, пианист и педагог. По окончании Шанхайской консерватории по классам композиции и фортепиано у таких мастеров, как Ли Цуйчжэнь, Сан Тун и профессор Ф. Г. Арзаманов, сформировался прочный фундамент его дальнейшей творческой деятельности, связанной, прежде всего, с преподаванием в альма-матер [1, с. 134].

Ван Цзяньчжуну принадлежит обширный корпус фортепианных сочинений. Уникальный двойной опыт — композитора и пианиста — позволил ему не только виртуозно владеть инструментальной техникой, но и глубоко понимать законы музыкальной драматургии. Его произведения отмечены техническим совершенством и высокой художественной ценностью. Яркий индивидуальный авторский стиль возник в синтезе китайской традиционной музыки, ее мелодики и тембральности с западными композиционными нормами, фактурой, приемами фортепианного звукоизвлечения. Глубокая содержательность и выраженный национальный колорит, техническое богатство сочинений обладают значительной ценностью для развития китайского исполнительского искусства.

Соответственно цели — исследования значимости фортепианных произведений композитора для развития педагогического репертуара — в статье поставлены задачи: 1) выявления авторского стиля на примере ключевых фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна; 2) их анализа с позиций педагогического потенциала.

Обсуждение и результаты

В художественном и техническом аспектах фортепианные произведения Ван Цзяньчжуна, особенно его обработки, изобилуют разнообразными исполнительскими приемами (ритмическими фигурами, тембровыми подражаниями, фактурными особенностями), восходящими к тембрам и приемам игры на китайских народных инструментах. Чтобы максимально приблизиться к их звучанию, в исполнительском процессе, в том числе сочинений Ван Цзяньчжуна, требуется умение создавать тембр пальцами, при помощи особого туше, в отличие от техники исполнения западных фортепианных произведений. Это — результат не простого акустического копирования тембров народного инструментария, а глубокого понимания особенностей китайской национальной музыки, где тембр является центральным выразительным средством. Поскольку китайская традиционная музыка богата мелодическими украшениями и отличается ритмической свободой, в произведениях Ван Цзяньчжуна широко применяются

орнаментика, свободный ритм (*rubato*) и сложные фактурно-гармонические приемы.

«Три вариации на тему “Цветы сливы мэйхуа”» («Мэйхуа Саньнун»; 1972) представляет собой фортепианную обработку одноименной пьесы для цюня (гу-циня). Эстетический идеал инструмента — чистота, изящество, глубокая тишина и умиротворение. Оригинальная традиционная пьеса для гуциня «Мэйхуа Саньнун» содержит образ цветущей сливы, раскачивающейся на холодном ветру, как метафоры человеческого благородства, высоких нравственных качеств и стойкости духа. Традиционная пьеса построена на приеме циклического повторения плавной и изящной мелодии. Трижды повторяется один и тот же пассаж, исполняемый флажолетами на гуцине, используются нестабильные ритмические приемы, свободный метр [3, с. 68].

Фортепиано особым тембром способно передавать тончайшие музыкальные настроения, подобно гуциню [2, с. 61]. Исходя из этого, Ван Цзяньчжун стремится с помощью тембра фортепиано воссоздать образ «Мэйхуа Саньнун» в его статичных и динамических состояниях. Применяется множество приемов, воспроизводящих характерные черты оригинальной пьесы для гуциня. Используется орнаментика (например, форшлаги), контраст регистров, тональностей и фактуры [4, с. 7]. Легкое туше и быстрое снятие звука в высоком регистре, быстрые виртуозные пассажи (со сменой позиций) имитируют флажолеты гуциня, глиссандо. Интервалы кварт, квинт и октав передают гармонические эффекты пентатоники. Детализированное использование педали создает аналог вибрации струны [5, с. 106]. Все это предъявляет высокие требования к пианизму.

Помимо имитации темброво-акустических эффектов традиционного инструмента на фортепиано, произведение ориентировано на некоторые приемы игры на гуцине, например, извлечение звука ударом по струне, напоминающим разрыв струны. В исполнительской традиции требуется, чтобы правая рука музыканта была сильной и твердой, звук — четким. На фортепиано аналогичный эффект достигается мгновенной вспышкой силы, акцентом с последующим мгновенным расслаблением, что требует четкости постановки пальцев и их силы. Другой прием «гоу» и «ти» означает щипок струны средним пальцем внутрь (к ладони) и наружу (от ладони), требуя и от пианиста координации пальцев, запястья и всей руки. В исполнении фортепианной версии «Мэйхуа Саньнун» необходимо, чтобы кончик пальца как бы цеплял клавишу внутрь, сохраняя «зернистость», вибрирующий характер звучания [6, с. 16-17]. Данные исполнительские приемы делают произведение ценным в педагогическом отношении. Форшлаги, глиссандо, ритмическая нестабильность и элементы из техники игры на гуцине помогают овладению разнообразными пианистическими навыками.

Поскольку значительная часть произведений Ван Цзяньчжуна – это обработки, транскрипции китайской народной инструментальной музыки, где каждый инструмент обладает уникальным тембром, постольку и фортепианные исполнительские приемы в пьесах разнообразны. «Вечерняя песня рыбацкой лодки» основана на подражании тембру чжэна (традиционного струнного щипкового инструмента с чистым, звонким тембром и долгим, тягучим послезвучием) [7, с. 155]. Обработки «Сто птиц, слетающих к фениксу» и «Песнь освобождения» построены на имитации тембров суоны (китайского гобоя) [8, с. 42] и шэна (многоствольного духового инструмента) [9, с. 16].

Звукоподражательные эффекты, богатый гармонический и фактурный язык, разнообразие ритмических фигур произведений Ван Цзяньчжуна в значительной степени расширили технический арсенал пианиста и исполнительские возможности фортепиано в целом. Навыки игры, сформированные на западной классической музыке, были направлены композитором на выражение китайской традиции. Тем самым, пьесы существенно обогатили фортепианный педагогический репертуар.

Воспитание национального музыкально-эстетического вкуса неотделимо не только от техники как основы фортепианного исполнительства, но и от выражения эстетического смысла как высшей цели фортепианного искусства. Ван Цзяньчжун и другие композиторы КНР, творившие в период диверсификации китайской фортепианной музыки рубежных десятилетий XX–XXI веков, стремились раскрыть глубинные смыслы традиционной, в том числе региональной, национальной культуры. В фортепианной педагогике КНР воспитание эстетического вкуса в области китайской национальной традиции находится на недостаточном уровне. Внимание произведениям китайских авторов уделяется в процессе вузовского обучения, однако основу репертуара составляет западная классика и романтическая музыка [10, с. 49]. Число китайских пианистов, способных точно передать смысл, идейное содержание и национальный стиль родной для них музыки, относительно невелико. Поэтому чрезвычайно важным представляется воспитание понимания содержания национальной музыки в комплексе с овладением национальным стилем пианизма, что способно укрепить приверженность наследию.

Произведения Ван Цзяньчжуна играют важную роль в этом процессе. Помимо стилистической ассимиляции китайского и западного музыкального содержания, источником национального начала является опора его музыки на традиционную культуру в ее широких связях с историческим контекстом, определенной эпохой. Так, творчество 1950-х – начала 1960-х годов (например, цикл «Пять народных песен Юньнани»), соответствующее раннему периоду образования КНР, когда делался акцент на национализацию искусства, в основном пред-

ставлено обработками народных песен и инструментальных пьес, демонстрирующих китайскую традицию непосредственно. В период Культурной революции 1966–1976 годов, когда фортепианное искусство принуждено было выживать в суровых условиях, композитор, сохраняя приверженность обработкам, изменил сам прообраз. Им стали «революционные образцовые спектакли» и песни, например, в обработке «Алые цветы яньшаньдзяня»¹. Период реформ и открытости в конце 1970-х годов привнес диверсификацию развития искусства, и Ван Цзяньчжун перешел к созданию преимущественно оригинальных сочинений на основе национальных элементов. Таковы миниатюры «Сцены» («Цинцзин»), «Каприччио».

Весьма разнообразны сами элементы традиции, как, например, в пьесе «Бабочка тоскует по цветам» («Те лян хуа»; 1976). В фольклорной традиции пьеса, созданная китайским артистом Чжао Кайшэном на стихи Мао Цзэдуна, бытует как сучжоуский музыкально-повествовательный жанр «пиньтань». Обработка Ван Цзяньчжуна включает как местную музыку «пиньтань», так и, в подтексте, традиционную китайскую поэзию. Имитация на фортепиано охватывает не только интонации «пиньтань», относящиеся к сказово-песенному жанру и отличающиеся гибкостью и свободой мелодии и ритма, но и аккомпанемент национальных инструментов. Соответственно в миниатюре множественны изменения темпа, требующие от исполнителя гибкости в организации музыкального времени. Мелодии в жанре «пиньтань» синтезируют различные школы китайского театрального вокала и включают множество трелей, других традиционных приемов, в том числе связанных с микрохроматикой. Воспроизводя их комплекс, композитор насыщает мелодию обилием форшлаггов, трелей [11, с. 7-8]. Произведение этого же времени «Размышления за чтением "Сна в красном тереме"» («Ду хун оу гань») по мотивам одноименного романа также воссоздает элементы традиции. В обоих произведениях трактовка фортепиано сложна в средствах музыкальной выразительности. Имитация традиционных образов в узко техническом плане способствует приобретению пианистических навыков, направленных на передачу уникального колорита, эквивалентного фольклорным оригиналам.

Изучение эволюции содержания и стиля фортепианных пьес Ван Цзяньчжуна демонстрирует особенности китайского эстетического менталитета в границах каждого из периодов. В целом эстетическая ценность фортепианных произведений композитора заключается не только в подчеркивании элементов китай-

1 Вариант перевода «Шаньданьдань цветет ярко-красным».

ской традиции, но и в органичном синтезе стилистических средств Востока и Запада. Опора на пентатонику в мелодии и гармонии дополняется модальными отклонениями (в пределах основного гун-лада и других ладов). Тем самым, при ослаблении функциональности классико-романтических основ гармонии подчеркнут колорит китайской ладовой системы [12, с. 10].

Заключение

Итак, произведения Ван Цзяньчжуна, как ключевой фигуры в становлении китайской национальной фортепианной школы, заняли достойное место в вузовском учебном репертуаре. Они пользуются большой популярностью в современном профессиональном фортепианном образовании. Интегрируя обозначенные выше музыкально-стилевые особенности, пьесы обладают высокой эстетической и дидактической ценностью. Благодаря обилию сложных композиционных приемов: орнаментики, особых ритмических фигур традиционного происхождения, свободного темпоритма, пьесы способствуют овладению фортепианной техникой. Привлекательность их состоит в принадлежности не столько инструктивным упражнениям, сколько репертуару высокого художественного уровня, способного воспитать и технические навыки, и эстетический вкус пианистов, приобщая их к области китайской национальной традиции.

В XXI веке в Китае растет внимание к сохранению традиционной культуры, в том числе, музыкальной. Те же задачи стоят и перед фортепианным искусством. В этом аспекте педагогический потенциал фортепианных произведений Ван Цзяньчжуна, получающих все более широкое признание в учебном репертуаре музыкальных вузов страны, неизменно повышается.

Литература

1. Ло Вэй. Исследование этнических элементов в фортепианных произведениях Ван Цзяньчжуна // Современная музыка, 2025. – № 9. – С. 134-136 (на кит. яз.).
2. Киреева, Н. Ю. «Мэйхуа сань нун» («Цветущая слива мэй») в традиции цитры гуцинь и фортепианном произведении Ван Цзяньчжуна / Н. Ю. Киреева, И. Ван // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2023. – № 2(20). – С. 56-65. – EDN ALIGIR.
3. Ли Лиси. Анализ исполнительских приемов фортепианной транскрипции Ван Цзяньчжуна «Три вариации на тему "Цветы сливы мэйхуа"» («Мэйхуа Саньнун») // Художественное образование. – 2019. – № 11. – С. 68-69 (на кит. яз.).
4. Ли Фань. Исследование исполнительских приемов в произведении Ван Цзяньчжуна «Три вариации на тему цветения сливы» // Гуичжоуский педагогический университет, 2025. – 35 с. (на кит. яз.).
5. Ян Ци. Национальные особенности и исполнительские приемы фортепианного произведения «Три вариации на тему "Цветение сливы"» // Голос Желтой реки. – 2024. – № 21. – С. 104-107 (на кит. яз.).
6. Чэнь Цзывэй. Анализ музыкальных элементов произведений для гуциня в фортепианных сочинениях // Синьцзянский институт искусств. – 2024. – DOI: 10.27907/ d.cnki. gysxj. 2024. 000076 (на кит. яз.).

7. Ши Синь. Краткий анализ художественных особенностей и исполнительских приемов фортепианной пьесы «Вышитая золотая табличка» // Китайско-иностранный культурный обмен. – 2025. – № 7. – С. 155-157 (на кит. яз.).
8. Чжан Вэньци. Краткий анализ фортепианной аранжировки Ван Цзяньчжун «Сто птиц, воздающих дань уважения фениксу» // Художник. – 2025. – № 3. – С. 41-43 (на кит. яз.).
9. Сун Чжунмин. Исследование исполнительских приемов и эмоционального выражения в «Фаньшэнь Даоцин» Ван Цзяньчжун // Яньшаньский университет, 2024. – 40 с. (на кит. яз.).
10. Се Хаоян. Эстетическая ценность и практические пути китайских фортепианных произведений в фортепианном преподавании в вузах // Шидай баогао (Бэньлю). – 2025. – № 5. – С. 48-50 (на кит. яз.).
11. Юань Ян. Анализ элементов искусства пинтань, драматических особенностей и исполнительская интерпретация фортепианной транскрипции Ван Цзяньчжун «Бабочка тоскует по цветам» («Де лян хуа») // Шанхайский педагогический университет. – 2020. – DOI: 10.27312/d.cnki.gshsu.2020.001513 (на кит. яз.).
12. Цянь Ипин. Успешное исследование фортепианной композиции в китайском стиле — в память о г-не Ван Цзяньчжун // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). – 2016. – № 2. – С. 6-12 (на кит. яз.).

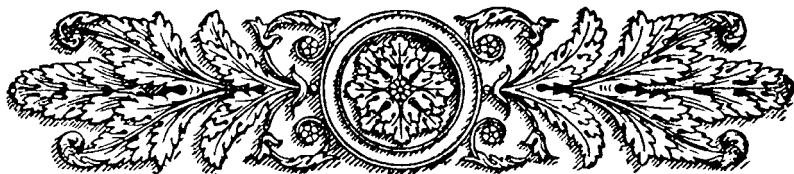
REFERENCES

1. Luo Wei. Issledovaniye etnicheskikh elementov v fortepiannykh proizvedeniyakh Van TSzyan'chzhuna [A Study of National Elements in Wang Jianzhong's Piano Works]. *Sovremennaya muzyka [Contemporary Music]*. 2025, no. 9, pp. 134-136 (in Chin.).
2. Kireeva N. Yu., Y. Wang. "Meykhua san' nun" ("Tsvetushchaya sliva mey") v traditsii tsitry gutsin' i fortepiannom proizvedenii Van TSzyan'chzhuna ["Meihua San Nong" ("Plum Blossom Variations") in the "gugin" zither tradition and the piano work by Wang Jianzhong]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Bulletin of the Saratov Conservatory: Issues of Art Studies]*, 2023, no. 2(20), pp. 56-65 (in Russ.).
3. Li Lisi. Analiz ispolnitel'skikh priyemov fortepiannoy transkripsii Van TSzyan'chzhuna "Tri variatsii na temu "Tsvety slivy meykhuu" ("Meykhua San'nun") [An Analysis of the Performance Techniques in Wang Jianzhong's Piano Arrangement of "Three Variations on the Plum Blossom"]. *Khudozhe stvennoye obrazovaniye [Art Education]*, 2019, no. 11, pp. 68-69 (in Chin.).
4. Li Fan. Issledovaniye ispolnitel'skikh priyemov v proizvedenii Van TSzyan'chzhuna "Tri variatsii na temu tsveteniya slivy" [An Analysis of Performance Techniques in Wang Jianzhong's "Three Variations on the Plum Blossom"]. *Guychzhouskiy pedagogicheskiy universitet [Guizhou Normal University]*. 2025, 35 p. (in Chin.).
5. Yang Qi. Natsional'nyye osobennosti i ispolnitel'skiye priyemy fortepiannogo proizvedeniya "Tri variatsii na temu "Tsveteniye slivy" [Analysis of the National Artistic Characteristics and Performance Techniques of the Piano Work "Three Variations on the Plum Blossom"]. *Golos Zheltoy reki [Voice of the Yellow River]*, 2024, no. 21, pp. 104-107 (in Chin.).
6. Chen Ziwei. Analiz muzykal'nykh elementov proizvedeniy dlya gutsinya v fortepiannykh sochineniyakh [A Study on the Application of Musical Elements from Guqin Works in Piano Works]. *Sin'tszyanskiy institut iskusstv [Xinjiang Arts University]*, 2024. DOI:10.27907/d.cnki.gysxj.2024.000076 (in Chin.).
7. Shi Xin. Kratkiy analiz khudozhestvennykh osobennostey i ispolnitel'skikh priyemov fortepiannoy p'yesy "Vyshitaya zolotaya tablichka" [An Analysis of the Artistic Characteristics and Performance Techniques of the Piano Piece "Embroidering the Golden Plaque"]. *Kitaysko-inostrannyy kulturnyy obmen [Chinese & Foreign Cultural Exchanges]*, 2025, no. 7, pp. 155-157 (in Chin.).
8. Zhang Wengi. Kratkiy analiz fortepiannoy aranzhirovi Van TSzyan'chzhuna "Sto ptits, vozdayu shchikh dan' uvazheniya feniksu" [A Brief Analysis of Wang Jianzhong's Piano Arrangement "A Hundred Birds Paying Homage to the Phoenix"]. *Khudozhnik [Artists]*, 2025, no. 3, pp. 41-43 (in Chin.).
9. Song Zhiying. Issledovaniye ispolnitel'skikh priyemov i emotsional'nogo vyrazheniya v "Fan'shen' Daotsin" Van TSzyan'chzhuna [A Study on the Performance Techniques and Emotional Expression in Wang Jianzhong's "Fanshen Daoqing"]. *Yan'shan'skiy universitet [Yanshan University]*, 2024. 40 p. (in Chin.).

10. Xie Haoyang. *Esteticheskaya tsennost' i prakticheskiye puti kitayskikh fortepiannykh proizvedeniy v fortepiannom prepodavanii v vuzakh* [Aesthetic Education Value and Practical Pathways of Chinese Piano Works in University Piano Teaching]. *Shiday baogao (Ben'lyu) [Era Report (Benliu)]*, 2025, no. 5, pp. 48-50 (in Chin.).
11. Yuan Yang. *Analiz elementov iskusstva pintaan', dramaticheskikh osobennostey i ispolnitel'skaya interpretatsiya fortepiannoy transkriptsii Van TSzyan'chzhuna "Babochka toskuyet po tsvetam" ("De liyan' khua")* [An Analysis of "Pingtan" Artistic Elements, Theatrical Characteristics, and Performance Interpretation in Wang Jianzhong's Piano Arrangement of "Die Lian Hua"]. *Shankhayskiy pedagogicheskiy universitet [Shanghai Normal University]*, 2020. DOI:10.27312/d.cnki.gshsu.2020.001513 (in Chin.).
12. Qian Yiping. *Uspeshnoye issledovaniye fortepiannoy kompozitsii v kitayskom stile - v pamyat' o g-ne Van TSzyan'chzhune* [A Successful Exploration of Piano Composition in a Chinese Style: In Memory of Mr. Wang Jianzhong]. *Muzykal'noye iskusstvo (Zhurnal Shankhayskoy konservatorii)* [Art of Music (Journal of the Shanghai Conservatory)], 2016, no. 2, pp. 6-12 (in Chin.).

Дата поступления рукописи в редакцию: 28.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Чэнь Цзинь, Т.И. Бакланова

Музыкально-педагогические основы разработки проблемы освоения стилистики фортепианного творчества М.И. Глинки студентами КНР

Аннотация. В статье рассматриваются музыкально-педагогические основы, необходимые для разработки методики освоения стилистики фортепианных произведений М.И. Глинки студентами музыкальных вузов Китая. Актуальность исследования обусловлена необходимостью преодоления культурных и исполнительских барьеров, возникающих у китайских студентов при обращении к русской фортепианной музыке. В работе обосновывается, что традиционная практика обучения игре на фортепиано в Китае, ориентированная на техническую точность и западноевропейские каноны, недостаточна для постижения художественно-образного содержания произведений Глинки. Авторы предлагают трехуровневую модель педагогических основ: философско-культурологический, психолого-физиологический и методико-технологический уровни. На примере анализа «Вальса-фантазии», «Вариаций на тему Алябьева» и «Баркаролы» показано практическое воплощение каждого уровня модели. Результаты исследования могут быть применены в практике преподавания фортепиано в музыкальных вузах Китая и России.

Ключевые слова: М.И. Глинка, фортепианная стилистика, межкультурное музыкальное образование, методика обучения игре на фортепиано, китайские студенты, музыкально-педагогические основы.

Введение в проблему



современном китайском музыкальном образовании наблюдается устойчивый интерес к русской фортепианной школе. Творчество М.И. Глинки занимает в этом процессе особое место. Однако приобщение китайских студентов к фортепианному наследию Глинки сопряжено с рядом трудностей. Эти трудности имеют не столько технический, сколько культурно-психологический характер [1]. Китайские исполнители, воспитанные на западноевропейской классико-романтической традиции, часто воспринимают русскую музыку через призму универсальных академических норм. При этом нивелируется национальная специфика произведения. В результате его исполнение недостаточно соответствует стилистике фортепианного творчества М.И. Глинки, теряется глубокий подтекст, связанный с русской народной песенностью и особым мировосприятием [2]. Для преодоления этого противоречия необходима разработка целостной педагогической системы. Она должна опираться на фундаментальные музыкально-педагогические основы. Под ними мы понимаем совокупность теоретических положений, принципов и подходов. Эти положения определяют стратегию и тактику обучения китайских студентов осознанному и выразительному воплощению глинкинского стиля.

В настоящей статье мы ставим цель выявить и обосновать эти основы. Мы структурируем их в виде трехуровневой модели и покажем её применимость на конкретном музыкальном материале.

Краткий обзор исследований (литературы)

Вопросы стилистики фортепианного творчества Глинки не раз становились предметом научного анализа. В работах Б.В. Асафьева [2] была заложена методология изучения национального в музыке Глинки, его связи с фольклором и русским интонированием. В.И. Музалевский [3] детально исследовал фортепианное наследие композитора, отметив, что Глинка превратил фортепиано – западноевропейский инструмент – в средство выражения русского национального стиля. Позднее А.П. Юдин [4; 5] связал фортепианные опусы Глинки с его педагогическими взглядами и идеей национальной музыкальной школы.

Современные исследователи углубили понимание стилевого синтеза у Глинки. О.А. Урванцева [6] вводит понятие «контрапункт стилей» – сочетание русских натуральных ладов с европейской функциональной гармонией. Т.С. Екименко [7] на примере учебных фуг показывает, что даже в строгих полифонических формах у Глинки прослеживается народно-вариантный принцип развития.

А.Ю. Маряч [8] поднимает проблему интонирования на фортепиано, что напрямую связано с вокальной природой глинкинской мелодики.

В китайском музыкознании также появились работы, посвящённые Глинке. Ван М. [9] исследует его роль в становлении музыкальной культуры. У Сюэмо [10] предпринимает попытку адаптировать методику изучения стиля Глинки для китайских студентов.

Кроме того, для нашего исследования важны общие труды по фортепианной педагогике, в которых рассматриваются вопросы технического и художественного развития пианиста. Так, Г.М. Цыпин [1] анализирует принципы обучения игре на фортепиано, что помогает понять традиционные установки китайской школы. Г.Г. Нейгауз [11] обосновывает значение тембрового воображения и «певучего прикосновения» к клавишам – ключевых качеств для исполнения глинкинской музыки. Е.Я. Либерман [12] разрабатывает методы работы над фортепианной техникой, которые могут быть адаптированы для достижения кантиленного звучания. М.Д. Корноухов [13] исследует нотный текст как смысловую структуру, что позволяет глубже подойти к интерпретации произведений Глинки.

Однако перечисленные работы, за исключением отдельных попыток [10], не предлагают музыкально-педагогических основ разработки проблемы освоения китайскими студентами стилистики фортепианного творчества М.И. Глинки. Настоящая статья восполняет этот пробел, интегрируя накопленные знания в трехуровневую модель.

Материалы и методы исследования

Материалом для исследования послужили: 1) научные труды российских и китайских авторов по истории музыки, фортепианной педагогике и межкультурному образованию; 2) нотные тексты фортепианных произведений М.И. Глинки, включенные в программы китайских консерваторий («Вальс-фантазия», «Вариации на тему романса А. Алябьева «Соловей», «Баркарола»); 3) видеозаписи интерпретаций этих произведений российскими и китайскими пианистами для сравнительного анализа. Методы исследования: теоретический анализ и синтез литературных источников; стилиевой и исполнительский анализ нотного текста; метод моделирования – построение концептуальной модели; метод сравнительного анализа исполнительских интерпретаций.

Результаты и их обсуждение

В результате анализа мы выделили три уровня музыкально-педагогических основ. Эти основы должны быть заложены в методику освоения стиля Глинки китайскими студентами.

Первый уровень — философско-культурологический. Он предполагает осознание того, что исполнение глинкинской музыки — это диалог культур: западно-европейской музыкальной формы и русского национального содержания. Для китайского студента этот диалог осложняется наличием собственной культурной традиции. Китайская музыка имеет иные ладовые, ритмические и тембровые идеалы. Поэтому необходима целенаправленная работа по формированию «культурного слуха» — способности слышать и интерпретировать национально-окрашенные интонации, не сводя их к общеевропейским шаблонам. Например, в «Вальсе-фантазии» (1839) Глинка использует типично русский приём «тёмного» колорита. Это сочетание минорной тональности с плагальными оборотами создаёт ощущение нежной грусти, чуждой венскому вальсу. Китайский студент должен понять, что здесь не просто «романтическая печаль», а особое национальное мироощущение — «тоска по родному простору». Это требует иного тембрового воображения, о котором пишет Нейгауз [11].

Второй уровень — психолого-физиологический. Он связан с перестройкой слуховых и моторных установок. Китайская пианистическая школа опирается на немецкую и французскую традиции. Она акцентирует чёткость артикуляции, ясность фактуры и метроритмическую упругость. Глинка же, напротив, требует «поющего» прикосновения, гибкой агогики, имитации вокального дыхания и подголосочной полифонии. Для этого необходимы изменения привычного мышечного ощущения: переход от пальцевого удара к весо-опорному звукоизвлечению, освоение приёмов «ныряния» в клавиатуру, работа над цезурами как аналогами певческого вдоха. Либерман [12] предлагает упражнения для развития такого туше, которые могут быть полезны в данном контексте. В «Вариациях на тему романса Алябьева «Соловей» (1833) мелодия первого вариационного проведения требует именно такого кантиленного прикосновения. Каждый звук должен как бы «произноситься» с определённой интонационной окраской. Без перестройки двигательной сферы студент не сможет достичь нужной тембровой глубины.

Третий уровень — методико-технологический. Он содержит конкретные приёмы работы, направленные на решение выявленных задач. На этом уровне мы предлагаем: а) анализ интонационного строя мелодий (выявление опорных тонов, характерных попевок); б) моделирование вокальной фразировки на фортепиано (с использованием подтекстовки или пропевания); в) специальные упражнения для развития певучего туше (игра с переносом веса, звуковая «лепка»); г) работу над педалью как над «камертоном резонанса». В глинкинской музыке педаль не должна быть «сухой», она создаёт «воздушный столб», напоминающий звучание балалайки или гуслей. Корноухов [13] подчёркивает, что нот-

ный текст является интерпретационно-смысловой структурой, и работа с педалью — часть этой интерпретации.

Так, в «Баркароле» (1847) важно не просто сопровождать аккорды педалью, а варьировать глубину педализации на каждом такте. Это нужно, чтобы имитировать плеск воды и одновременно объёмность хорового звучания.

В таблице 1 мы сопоставляем традиционные установки китайской фортепианной педагогики и те, которые требуются для аутентичного исполнения произведений Глинки. Это наглядно показывает «точки напряжения» и направления педагогической коррекции.

Таблица 1 – Сопоставление педагогических установок при освоении стиля Глинки

Аспект исполнительской подготовки	Традиционная установка (китайская школа)	Необходимая установка (для стиля Глинки)
Приоритет в работе	Техническое преодоление трудностей, беглость	Выразительное интонирование, тембральная окраска
Характер прикосновения к клавишам	Упругое, пальцевое, с чёткой атакой	Погружённое, «дышащее», весо-опорное
Ритмическая организация	Метрономически ровная, с акцентами на сильную долю	Свободное Rubato, задержки на кульминационных звуках, цезуры
Педализация	Дифференцированная, для связи аккордов или чёткой артикуляции	Красочная, создающая «фоновое свечение», имитация народного инструментария
Отношение к тексту	Строгое следование нотным указаниям (темп, штрихи)	Творческая интерпретация с учётом подтекста, вариационность в повторениях

Заключение

Таким образом, разработка проблемы освоения китайскими студентами стилистики фортепианного творчества М.И. Глинки требует выхода за пределы узко-технических методик. Необходимо создать фундаментальную педагогическую модель, опирающуюся на межкультурный диалог.

Предложенная нами трехуровневая модель (философско-культурологический, психолого-физиологический и методико-технологический уровни) позволяет систематизировать задачи и определить последовательность их решения. Первый уровень обеспечивает понимание сущности стиля. Второй — перестройку внутреннего исполнительского аппарата. Третий — конкретные приёмы работы. Такая структура может быть положена в основу учебного курса или методического пособия для преподавателей фортепиано в КНР.

Дальнейшие исследования могут быть направлены на экспериментальную проверку эффективности данной модели в реальном учебном процессе. Также возможна её адаптация к обучению китайских студентов исполнению фортепианных произведений других русских композиторов. Это будет способствовать углублению культурных связей и обогащению пианистического искусства Китая.

Литература

1. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано. — Москва : Просвещение, 1984. — 176 с.
2. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка. — Ленинград : Музыка, 1978. — 311 с.
3. Музалевский, В. И. М. И. Глинка — пианист и его фортепианное наследие // Русская фортепианная музыка : очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII — первой половины XIX ст.). — Ленинград ; Москва : Музгиз, 1949. — С. 247–288.
4. Юдин, А. П. М. И. Глинка и национальная идея в отечественной музыкальной культуре (к 200-летию со дня рождения) // Музыка и время. — 2004. — № 7. — С. 42–46.
5. Юдин, А. П. Глинка — основатель национальной отечественной музыкальной педагогики // Музыка в школе. — 2004. — № 2. — С. 27–32.
6. Урванцева, О. А. «Контрапункт стилей» в творчестве Глинки // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2023. — № 35. — С. 20–29.
7. Екименко, Т. С. Учебные фуги Глинки (по материалам XVII тома Полного собрания сочинений) // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения : Материалы международных научных конференций. Том 1. — Санкт-Петербург ; Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. — С. 143–147.
8. Маряч, А. Ю. Особенности воспитания культуры фортепианного интонирования в процессе музыкально-инструментальной подготовки студентов педагогического вуза : специальность 13.00.02 : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. — Тамбов, 2023. — 234 с.
9. Ван, М. Роль Михаила Ивановича Глинки в становлении музыкальной культуры // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство: учителя и ученики : Материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 06 декабря 2023 года. — Москва : РИТМ, 2024. — С. 102–107.
10. У. Сюэмо. Методика преподавания особенностей фортепианного стиля М. И. Глинки в системе музыкального образования Китая // Педагогический научный журнал. — 2023. — Т. 6, № 2. — С. 108–112.
11. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога. — 4-е изд. — Москва : Музыка, 1982. — 300 с.
12. Либерман, Е. Я. Работа над фортепианной техникой. — Москва : Классика-XXI, 2007. — 141 с.
13. Корноухов, М. Д. Нотный текст как интерпретационно-смысловая структура музыкального произведения : монография. — Великий Новгород : Новгородский гос. ун-т, 2011. — 116 с.

REFERENCES

1. Tsy-pin, G. M. Obuchenie igre na fortepiano. — Moskva : Prosveshchenie, 1984. — 176 s.
2. Asaf'ev, B. V. M. I. Glinka. — Leningrad : Muzyka, 1978. — 311 s.
3. Muzalevskij, V. I. M. I. Glinka — pianist i ego fortepiannoe nasledie // Russkaya fortepiannaya muzyka : ocherki i materialy po istorii russkoj fortepiannoj kul'tury (XVIII — pervoj poloviny XIX st.). — Leningrad ; Moskva : Muzgiz, 1949. — S. 247–288.
4. Yudin, A. P. M. I. Glinka i natsional'naya ideya v otechestvennoj muzykal'noj kul'ture (k 200-letiyu so dnya rozhdeniya) // Muzyka i vremya. — 2004. — № 7. — S. 42–46.
5. Yudin, A. P. Glinka — osnovatel' natsional'noj otechestvennoj muzykal'noj pedagogiki // Muzyka v shkole. — 2004. — № 2. — S. 27–32.
6. Urvantseva, O. A. «Kontrapunkt stilej» v tvorchestve Glinki // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. — 2023. — № 35. — S. 20–29.

7. Ekimenko, T. S. *Uchebnye fugi Glinki (po materialam XVII toma Polnogo sobraniya sochinenij) // M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya : Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsij. Tom 1. — Sankt- Peterburg ; Moskva : Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo, 2006. — S. 143–147.*
8. Maryach, A. Yu. *Osobennosti vospitaniya kul'tury fortepiannogo intonirovaniya v protsesse muzykal'no- instrumental' noj podgotovki studentov pedagogicheskogo vuza : spetsial' nost' 13.00.02 : dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. — Tambov, 2023. — 234 s.*
9. Van, M. *Rol' Mikhaila Ivanovicha Glinki v stanovlenii muzykal'noj kul'tury // Muzykal'no-ispolnitel'skoe i pedagogicheskoe iskusstvo: uchitelya i ucheniki : Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 06 dekabrya 2023 goda. — Moskva : RITM, 2024. — S. 102–107.*
10. U, Syuemo. *Metodika prepodavaniya osobennostej fortepiannogo stilya M. I. Glinki v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya Kitaya // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. — 2023. — T. 6, № 2. — S. 108–112.*
11. Nejgauz, G. G. *Ob iskusstve fortepiannoj igry : Zapiski pedagoga. — 4-e izd. — Moskva : Muzyka, 1982. — 300 s.*
12. Liberman, E. Ya. *Rabota nad fortepiannoj tekhnikoj. — Moskva : Klassika-XXI, 2007. — 141 s.*
13. Kornoukhov, M. D. *Notnyj tekst kak interpretatsionno-smyslovaya struktura muzykal'nogo proizvedeniya : monografiya. — Velikij Novgorod : Novgorodskij gos. un-t, 2011. — 116 s.*

Дата поступления рукописи в редакцию: 29.06.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Го Чаоу

Хореографический компонент в профессиональной подготовке китайских студентов на факультетах музыки и танца

Аннотация. Статья раскрывает сущность хореографического компонента в подготовке китайских студентов на факультетах музыки и танца педагогических вузов. Этот компонент является обязательным в подготовке учителей искусств широкого профиля в рамках междисциплинарного синтеза музыки и танца. Теоретическую основу составляют теории воплощённого познания, культурно-исторический подход и концепции креативности. В качестве ядра обучения предлагаются современные хореографические формы, которые формируют постановочные компетенции будущих педагогов. Делается вывод, что хореографический компонент – это комплексная междисциплинарная компетенция, необходимая для эстетического воспитания в школе.

Ключевые слова: музыка, танец, хореографический компонент, педагогическое образование, постановочные компетенции, современные хореографические формы.



В системе современного высшего образования Китая институциональная структура «факультета музыки и танца» представляет собой результат междисциплинарного синтеза. Для понимания сущности «хореографического компонента» в рамках этой платформы необходимо учитывать его принципиальное отличие от профильных хореографических вузов: в китайских педагогических университетах данный компонент подчинён задаче подготовки кадров для художественного образования. Возникновение факультетов музыки и танца связано с потребностью в «компетентных специалистах широкого профиля», возникшей в ходе реформ высшего образования начала XXI века. Глубинная причина этой потребности коренится в реалиях школьного образования: подготовка учителей

искусств требует от выпускников сформированности комплексных компетенций, предполагающих владение несколькими специализациями в рамках одной профессиональной области. Следовательно, осмысление хореографического компонента не может ограничиваться обсуждением художественной формы, а должно осуществляться в широком педагогическом контексте подготовки будущих учителей.

На философском уровне феноменологический подход позволяет углублённо раскрыть внутреннее единство музыки и хореографии. Концепция «телесного субъекта» М. Мерло-Понти акцентирует онтологическую значимость тела, утверждая, что тело и сознание не находятся в отношении доминирования, но образуют событийное поле, обладающее перцептивной способностью и продуцирующее смысл [11]. Эта позиция утверждает субъектность телесности и непосредственно раскрывает сущностную функцию хореографического компонента в художественном образовании: она заключается не только в технике постановки движений, но и в углублённом постижении искусства через телесное восприятие. Иными словами, когда студент «переводит» музыку на язык движений, он не просто синхронизирует движение с ритмом, но трансформирует структуру, эмоциональное содержание и смысловую глубину музыкального произведения в пространственное телесное выражение. Профессор Юй Пин в труде «Поэтическая образность хореографического творчества» указывает на необходимость достижения эстетического идеала «поэтической живописности», интегрируя традиционную китайскую концепцию «художественного настроения» в телесную лексику [9]. Российский философ А.Ф. Лосев в своих музыковедческих исследованиях подчёркивает, что сущность музыки заключается в «порождении смысла через звук» [2], тогда как хореография визуализирует этот порождаемый смысл посредством телесной презентации. Таким образом, на философском уровне музыка и хореография разделяют сущностное стремление к «смысловыражению», что составляет онтологический базис их интегративного сосуществования в художественном образовании.

С педагогической точки зрения симбиоз музыки и хореографии находит теоретическое подтверждение в трудах как китайских, так и российских исследователей. Российский педагог Э.Б. Абдуллин определяет музыкальное образование как «целенаправленную культурную деятельность, процесс взаимодействия, диалога и конструирования социальной культуры и индивидуального духовного мира через призму музыкального искусства». Он подчёркивает, что музыкальное образование «есть не только трансляция навыков, но и формирование личности, и передача культурных ценностей» [1]. Данное определение указывает на то, что конечная цель музыкального образования не исчерпывается музыкой как таковой, а ориентирована на целостное развитие личности. Е.В. Бонда-

ревская с позиций «педагогике культуры» рассматривает хореографическое образование как культурную практику, что означает, что оно несёт миссию культурной трансляции и личностного становления, сближая его с музыкальным образованием в сущностном аспекте. В.А. Сухомлинский в своей концепции эстетического воспитания прямо указывает, что интеграция музыки, живописи и хореографии способствует более всестороннему развитию эстетического восприятия учащихся [4]. Люй Ишэн в «Педагогике хореографии» систематически обосновывает статус танца как средства эстетического воспитания в общеобразовательной школе, отмечая, что хореографическое образование должно стать неотъемлемой частью педагогического образования в университетах [7]. Несмотря на различия в исследовательских ракурсах, все авторы сходятся в центральном выводе: музыка и хореография как две опоры художественного образования интегрируются не путём простого суммирования дисциплин, а служат единой образовательной цели, формированию целостной личности. Именно единство этой цели обеспечивает педагогическую легитимность хореографического компонента в структуре факультета музыки и танца.

С эстетической точки зрения концепция «музыкальности», разработанная советским психологом и эстетиком Б.М. Тепловым, существенно углубляет понимание ценности хореографического компонента [3]. Теплов определяет музыкальность как способность к эмоциональному отклику на музыкальное содержание, а также к различению высотных и ритмических характеристик звука. В системе подготовки кадров для педагогических вузов развитие музыкальности является ключевой компетенцией как для студентов-музыкантов, так и для студентов-хореографов, и именно хореографическая практика выступает эффективным средством её формирования. Почему это так? Потому что через эмоционально насыщенное воображение и свободное телесное повествование студент постигает ритмические, синтаксические и эмоциональные детали искусства изнутри, что недостижимо в рамках сугубо слухового тренинга. Люй Ишэн отмечает, что «музыкальность» в хореографическом тренинге представляет собой «способность через ритмизованные телесные движения соединять эмоциональное содержание музыки с визуальным образом» [7]. Это положение непосредственно связывает ключевую категорию музыкальной эстетики с хореографической педагогикой, выявляя, что хореографический тренинг является не только профессиональной компетенцией для студентов-хореографов, но и важным путём углубления музыкального понимания для студентов-музыкантов. Иными словами, хореографическая постановочная практика предоставляет телесно-ориентированный путь развития музыкальности, а музыкальность, в свою очередь, придаёт хореографическому творчеству художественную глубину, образуя циклическое взаимодействие взаимного обогащения.

С психологической точки зрения педагогическая ценность хореографического компонента может быть раскрыта через несколько теоретических подходов. Культурно-историческая теория Л.С. Выготского и его концепция «интериоризации» задают концептуальные рамки для понимания психологических механизмов хореографического творчества [5; 6]. Выготский утверждает, что высшие психические функции первоначально проявляются на социальном, «интерпсихическом» уровне и лишь затем, через интериоризацию, переходят на «интрапсихический» уровень. В процессе обучения хореографическому творчеству студент через наблюдение, имитацию и коллективное сочинительство постепенно преобразует внешний социальный художественный опыт во внутреннюю индивидуальную способность к художественному выражению, это и составляет психологическую сущность овладения компонентом. Кроме того, теория «зоны ближайшего развития» позволяет объяснить, что в процессе постановочной работы под руководством педагога и в сотрудничестве со сверстниками студент способен выполнить творческие задачи, недоступные ему в изолированной индивидуальной деятельности [6]. Этот вывод важен для педагогики хореографии: развитие креативных способностей не может опираться исключительно на индивидуальные упражнения, но должно быть помещено в контекст социального взаимодействия. Процессы имитации, обсуждения, сотрудничества и рефлексии, через которые проходит студент в коллективной работе, представляют собой конкретные пути перехода от интерпсихического к интрапсихическому уровню.

Теория «воплощённого познания» (Embodied Cognition), являющаяся одной из ключевых парадигм современной когнитивной науки, даёт дополнительное обоснование стимулирующей роли хореографии в художественном восприятии, предоставляя нейронаучные основания для интеграции музыки и хореографии. Основной тезис этой теории состоит в том, что когнитивные процессы не являются абстрактными символическими операциями, локализованными исключительно в мозге, но глубоко укоренены в сенсомоторном опыте тела [16]. Введение хореографического тренинга в художественное образование активирует всю перцептивно-моторную систему студента, формируя мультимодальный интегративный опыт, что позволяет на основе постижения искусства одновременно осуществить полисенсорное самовыражение. Данный механизм выходит за пределы сугубо слухового канала, реализуя переход от «слушания музыки» к «телесному выражению музыки». Для будущего учителя искусств овладение способностью «переводить» слуховое искусство в визуально-двигательную форму является важнейшей профессиональной компетенцией в организации комплексных художественных занятий. Примечательно, что теория воплощённого познания вступает в теоретический диалог с концепцией «телесного субъ-

екта» Мерло-Понти: если последний утверждал субъектность тела на философском уровне, то теория воплощённого познания подтверждает это философское прозрение на эмпирическом уровне. Обе концепции совместно образуют теоретический фундамент телесной значимости в процессе овладения хореографическим компонентом.

Однако вопрос о «телесной значимости» требует дальнейшей операционализации: каким образом студент организует и творчески выражает свои действия? На этот вопрос отвечает структурная теория креативности Дж. Гилфорда, которая служит как инструментом развития творческих способностей, так и средством оценки творческого потенциала студентов, предоставляя операциональные ориентиры для развития творческого мышления в хореографическом тренинге [13;14;15]. Четыре измерения дивергентного мышления по Гилфорду — беглость, гибкость, оригинальность и разработанность, могут быть непосредственно соотнесены с когнитивными процессами студента в постановочной работе. Так, порождение большого объёма двигательной лексики соответствует беглости; способность свободно переключаться между различными стилями — гибкости; формирование индивидуализированного телесного выражения — оригинальности; а развитие двигательных фрагментов в завершённую структуру — разработанности. Для будущих учителей музыки и хореографии развитие такого творческого мышления является не только повышением личной художественной квалификации, но и формированием ключевой педагогической способности к организации креативного обучения и направлению художественного поиска учащихся. С этой точки зрения ценность хореографического тренинга выходит за рамки формирования сугубо художественных навыков и переходит в плоскость формирования мыслительных стратегий и педагогических компетенций.

С точки зрения методологии художественного творчества, китайская теория хореографической постановки претерпела существенное развитие. «Симфонический метод хореографии», используемый в качестве учебного пособия в высших учебных заведениях Китая, сам по себе возник в процессе глубинного диалога музыки и хореографии. В 1987—1988 годах профессор Пекинской академии танца Сяо Сухуа в качестве старшего научного сотрудника стажировался в СССР у Юрия Григоровича, художественного руководителя Большого театра и ведущего представителя советского «симфонического балета», и по возвращении в Китай разработал дидактическую систему «симфонической хореографии». На этой основе Сяо Сухуа разработал дидактическую систему «современной теории и техники хореографии», которая преодолевает границы между танцевальными стилями, акцентируя оригинальность двигательной лексики и пространственные техники сценического воплощения [8]. Эта академическая ге-

неалогия предоставляет солидное историко-дисциплинарное основание для включения хореографического компонента в систему педагогического образования и одновременно демонстрирует важный факт: сама методология хореографии сформировалась на пересечении музыки и танца, носит междисциплинарный характер и поэтому наиболее органично преподаётся на междисциплинарной платформе факультета музыки и танца.

Значимость хореографического компонента также широко проявляется в различных синтетических художественных формах. В китайской опере хореографический компонент воплощается в категориях «исполнение» и «акробатика» в рамках системы «четыре мастерства и пять методов». Выдающийся мастер пекинской оперы Мэй Ланьфан в книге «Сорок лет сценической жизни» подробно описывает мастерство «исполнение», пластику тела, и её тонкую координацию с пением и ритмическим рисунком ударных инструментов [10]. Теоретик оперы Ци Жушань определил пекинскую оперу формулой «всё пение — песня, всякое движение — танец» [12], что точно отражает неразрывную органическую связь музыки и хореографии в традиционном китайском искусстве. В системе оперного образования тренировка «исполнение» по своей сути является воспитанием хореографического мышления: исполнитель должен сообразно мелодической линии, ритмическим изменениям и эмоциональному содержанию арии выстраивать амплитуду, темп и динамику пластических движений, стремясь к «единству формы и духа».

Музыкальные театры, хореографические поэмы и другие синтетические сценические жанры также предъявляют особые требования к хореографической постановке, акцентируя «драматичность» и «нарративность» танца. В современных китайских национальных танцевальных драмах активно используются приёмы современной хореографии для репрезентации модернизированной национальной танцевальной драмы. Например, в мае 2025 года китайская национальная танцевальная драма «Только этот изумрудный зелёный» стала открывающим спектаклем XVII Чеховского международного театрального фестиваля на сцене Кремлёвского дворца; в этом спектакле на основе китайской классической культуры и традиционной драматической структуры широко используется язык современной хореографии и технологические эстетические средства.

Из анализа этих многообразных художественных практик следует общий вывод: хореографический компонент представляет собой не просто метод сценического творчества, но комплексную междисциплинарную компетенцию, имеющую незаменимую ценность для преподавателя, работающего в сфере базового художественного образования.

Несмотря на бесспорное значение хореографического компонента в современном образовательном контексте интеграции искусств, его значимость и глу-

бина освоения различны для студентов разных специализаций. Для студентов-музыкантов акцент в хореографическом компоненте делается на углублении понимания музыки через телесную ритмику и на формировании вспомогательной компетенции по использованию танцевальных элементов в музыкально-педагогической деятельности. Для студентов-хореографов, напротив, хореографический компонент является фундаментом их профессионального мастерства. Преподаватель танца должен не только владеть техникой постановки, но и глубоко осознавать внутреннюю связь музыки и хореографии, чтобы в будущей профессиональной деятельности самостоятельно разрабатывать и реализовывать хореографические курсы, интегрированные с музыкальным содержанием, организовывать работу школьных танцевальных коллективов и ставить художественные произведения, обладающие эстетической воспитательной ценностью.

Именно исходя из этого сущностного различия, настоящее исследование фокусируется на проблеме формирования хореографических компетенций у студентов-хореографов (будущих педагогов-хореографов). Научно-практическая значимость исследования проявляется в нескольких аспектах. На теоретическом уровне систематические исследования проблемы формирования постановочных компетенций у студентов-хореографов педагогических вузов в современной науке отсутствуют; имеющиеся работы ориентированы преимущественно на профильные хореографические учебные заведения и не учитывают специфики педагогического образования. Данное исследование призвано восполнить этот пробел. На практическом уровне профессиональное поле будущей деятельности студентов-хореографов, это школа, где им предстоит работать с обычными учащимися, а не с профессиональными танцовщиками, и решать задачу «как научить других танцевать и сочинять танец», а не «как достичь собственного высокого исполнительского уровня». Это определяет необходимость разработки особого пути формирования постановочных компетенций, отличного от модели профильных хореографических вузов. На политическом уровне внедрение танца в систему школьного художественного образования в соответствии со «Стандартами учебной программы по искусству для обязательного образования (издание 2022 года)» создаёт насущную потребность в преподавателях, владеющих хореографическими постановочными компетенциями. Следовательно, исследование формирования данных компетенций у студентов-хореографов является не только задачей развития самой дисциплины, но и ответом на образовательную стратегию государства.

Однако после определения объекта исследования — «формирование постановочных компетенций у студентов-хореографов» — необходимо дать ответ на более конкретный вопрос: почему среди множества хореографических методов

и стилей особый акцент делается именно на освоении «современных танцевальных форм»? Ответ на этот вопрос составляет логический переход от общей проблематики хореографического компонента к конкретике современных хореографических форм.

Из логики саморазвития танцевального искусства следует, что возникновение современных танцевальных форм само по себе представляет собой глубокую трансформацию традиционных представлений о хореографическом творчестве. В отличие от традиционного танца, опирающегося на устоявшуюся каноническую двигательную лексику и фиксированные структурные схемы, современные формы акцентируют уникальность индивидуального телесного опыта, оригинальность двигательного языка и открытость творческого процесса. Эта трансформация превращает хореографию из привилегии узкого круга профессиональных балетмейстеров в процесс телесного исследования, доступный каждому танцовщику. Четырёхмерная аналитическая рамка Р. Лабана (пространство, время, сила, поток) представляет собой научно обоснованную формализацию этого нового типа творческого мышления, превращая хореографию из «врождённого дара» в «педагогически транслируемый метод».

С точки зрения потребностей педагогического образования, вышеуказанные характеристики современных форм обнаруживают глубинное структурное соответствие с профессиональными требованиями к будущему преподавателю танца. Во-первых, акцент на импровизационных способностях прямо соответствует потребности преподавателя в ситуативной гибкости: работая с учащимися разного возраста и уровня подготовки, учитель должен уметь импровизированно разрабатывать адекватное содержание и методы обучения. Во-вторых, уважение к индивидуальному телесному опыту составляет методологическую основу индивидуализированного обучения: каждый учащийся обладает уникальными телесными данными и способами выражения, и учитель должен научиться признавать и направлять эту вариативность. В-третьих, внимание к пространственному мышлению и коллективной хореографии соответствует реальной потребности учителя в организации школьных художественных мероприятий и руководстве танцевальными коллективами. Можно утверждать, что тренинг в области современных форм представляет собой не просто освоение хореографических методов, но формирование педагогического мышления.

Именно на основании этих соображений настоящее исследование, определив основной темой «формирование постановочных компетенций у студентов-хореографов», далее уточняет фокус как «освоение современных хореографических форм». Данная конкретизация не является отрицанием традиционной хореографии, но представляет собой расширение в сторону более открытых и педагогически более применимых современных методов при сохранении пре-

емственности с классической методологией (например, «симфонический метод» Сяо Сухуа [8], задающий структурное музыкально-хореографическое мышление).

Резюмируя проведённый теоретический анализ, можно сделать следующий вывод. В системе педагогического образования на факультетах музыки и танца Китая сущностное содержание «хореографического компонента» определяется следующим образом: данная категория вводится в рамках подготовки будущих учителей искусств, нацелена на формирование компетентного специалиста, способного работать в школе на принципах «одной основной и множества дополнительных специальностей», использует в качестве основного средства телесное выражение и пространственную композицию, служит углублению художественного восприятия студентов, развитию творческого мышления и повышению комплексной художественной выразительности и несёт в себе специфику педагогического образования. Овладение этим компонентом позволяет будущему учителю реализовывать в своей профессиональной деятельности органический синтез музыки и хореографии, эффективно способствуя гармоничному развитию эстетического восприятия и телесной выразительности у учащихся начальной и средней школы.

Литература

1. Абдуллин, Э.Б. Николаева Е.В. О философии музыкального образования: сущность, направленность / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. — М: Философские науки. 2010. №1. -144-153с.
2. Посев А.Ф. Музыка как предмет логики /Посев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. 1995. -405-602с.
3. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. 1947. -335 с.
4. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. Радянська школа, 1969. -288 с.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Эксмо, 2023. -416 с.
6. Выготский Л.С. Педагогическая психология. М.: Педагогика, 1996. - 536 с.
7. Люй Ишэн. Педагогика танца. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2000. -280 с.
8. Сяо Сухуа. Теория и техника современной хореографии. Пекин: Издательство Центрального университета национальностей, 2020.
9. Юй Пин. Поэтическая образность хореографического творчества. Искусство танцевальной хореографии. Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2015. -223 с.
10. Мэй Ланьфан (устн.), Сюй Цзинчунь, Сюй Юаньлай (зап. и ред.). Сорок лет на сцене. Пекин: Издательство «Китайская драма», 1987. - 672 с.
11. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Пер. с кит. Ян Дачунь, Чжан Яоцзюнь, Гуань Цюньдэ. Пекин: Издательство «Коммерческая пресса», 2021.
12. Ци Жушань. Эволюция пекинской оперы. Пекин: Пекинское общество национальной драмы, 1935. / Переизд.: Шэньян: Ляонинское педагогическое издательство, 2008. -256 с.
13. Guilford J.P. Creativity // American Psychologist. 1950. Vol. 5, № 9. -444-454с.
14. Guilford J.P. The nature of human intelligence. New York: McGraw-Hill, 1967. -538с.
15. Guilford J.P. Intelligence, creativity, and their educational implications. -San Diego: R.R. Knapp, 1968.
16. Wilson, M. Six views of embodied cognition. Psychonomic Bulletin & Review, 2002, 9(4): 625-636с.

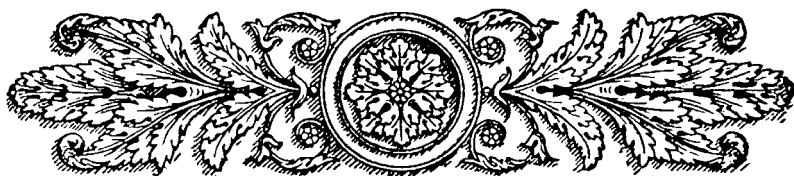
REFERENCES

1. Abdullin E.B., Nikolaeva E.V., *Filosofskie nauki*, 2010, No. 1, pp. 144-153.
2. Losev A.F., *Forma. Stil'. Vyrazhenie*, 1995, pp. 405-602.
3. Teplov B.M., *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei* (Psychology of musical abilities), 1947, 335 p.
4. Sukhomlinsky V.A., *Serdtshe otdayu detyam* (I give my heart to children), Kyiv: Radyanska shkola, 1969, 288 p.
5. Vygotsky L.S., *Psikhologiya iskusstva* (Psychology of art), Moscow: Eksmo, 2023, 416 p.
6. Vygotsky L.S., *Pedagogicheskaya psikhologiya* (Pedagogical psychology), Moscow: Pedagogika, 1996, 536 p.
7. Lyu Ishen, *Pedagogika tantsa* (Pedagogy of dance), Shanghai: Shanghai Musical Publishing House, 2000, 280 p.
8. Xiao Suhua, *Teoriya i tekhnika sovremennoy khoreografii* (Theory and technique of modern choreography), Beijing: Publishing House of the Central University for Nationalities, 2020.
9. Yu Ping, *Poeticheskaya obraznost' khoreograficheskogo tvorchestva. Iskusstvo tantsel'noy khoreografii* (Poetic imagery of choreographic art. The art of dance choreography), Beijing: China Renmin University Press, 2015, 223 p.
10. Mei Lanfang, Xu Jichuan, Xu Yuanlai (recorded and edited), *Sorok let na stsene* (Forty years on stage), Beijing: China Drama Press, 1987, 672 p.
11. Merleau-Ponty M., *Fenomenologiya vospriyatiya* (Phenomenology of perception), trans. by Yang Dachun, Zhang Yaojun, Guan Qunde, Beijing: The Commercial Press, 2021.
12. Qi Rushan, *Evolutsiya pekinskoy opery* (Evolution of Peking Opera), Beijing: Peking Society of National Drama, 1935 / Reprint: Shenyang: Liaoning Education Press, 2008, 256 p.
13. Guilford J.P., *American Psychologist*, 1950, Vol. 5, No. 9, pp. 444-454.
14. Guilford J.P., *The nature of human intelligence*, New York: McGraw-Hill, 1967, 538 p.
15. Guilford J.P., *Intelligence, creativity, and their educational implications*, San Diego: R.R. Knapp, 1968.
16. Wilson M., *Psychonomic Bulletin & Review*, 2002, Vol. 9, No. 4, pp. 625-636.

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ



К.М. Зубрилин, Д.А. Ткаченко

Роль гибридной педагогической команды в обеспечении качества интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства в российско-китайском образовательном пространстве

Аннотация. Статья посвящена вопросам организации качества интеграции подготовки педагогов по изобразительному искусству на базе российско-китайского партнерства. На основании результатов практической работы по созданию российско-китайских образовательных программ (2019 – 2026 годы) на материале художественно-графического факультета Института изящных искусств МПГУ формулируется значение гибридной педагогической команды для обеспечения стабильности международного сотрудничества. Описана шестикомпонентная структура команды, осуществляющей работу по проекту; рассмотрены принципы работы данной структуры в формате “4+0” (Педагогический университет Вэйнань – МПГУ), “3+1” (Педагогический университет Сычуани – МПГУ). Представлены данные о росте уровня профессионального стресса у педагогов на 30%, роста скорости их методической адаптации – на 25%.

Ключевые слова: интегрированная подготовка, учитель изобразительного искусства, российско-китайское образование, гибридная педагогическая команда, межкультурный диалог, качество образования, академическая мобильность, модели 3+1 и 4+0.



овременный этап развития российско-китайских отношений характеризуется беспрецедентной глубиной стратегического партнерства, закреплённой в Договоре о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве между Российской Федерацией и Китайской Народной Республикой от 16 июля 2001 года [1]. Положения этого фундаментального документа, а также Совместного заявления Президента РФ и Председателя КНР от 8 мая 2025 года о дальнейшем углублении отношений всеобъемлющего стратегического партнерства, определяют гуманитарное сотрудничество как один из приоритетных векторов двустороннего взаимодействия. В условиях геополитической трансформации и переориентации внешних связей именно образование и культура выступают стабилизирующим фактором, обеспечивающим долгосрочную устойчивость межгосударственного диалога.

Особую значимость в этом контексте приобретает сфера художественно-педагогического образования, где синтез российской академической школы рисунка и китайской художественно-философской традиции («гохуа», «се-и») создает уникальную образовательную среду, способную формировать специалистов нового типа — транслятора межкультурного диалога [2; 3]. Государственная политика обеих стран прямо указывает на необходимость такой подготовки. В Российской Федерации это закреплено в Стратегии развития экспорта образовательных услуг на 2021–2035 гг., федеральном проекте «Приоритет-2030» [4] и Указе Президента РФ «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» [5], ставящих задачу расширения международного сотрудничества через создание совместных образовательных программ (СОП). Со стороны КНР аналогичные ориентиры определены в документе «Долгосрочные цели на 2035 г. статей “Программы” 14-й пятилетки и основные целевые показатели социально-экономического развития в период 14-й пятилетки» [6] и документе Госсовете КНР «Совместное строительство «Одного пояса, одного пути»: идея, практика и вклад Китая» [7], направленном на комплексную поддержку взаимосвязанных направлений сотрудничества, включая художественно-педагогическое образование.

Однако практическая реализация СОП сталкивается с системными барьерами: языковыми, культурно-когнитивными, организационными и методическими. Механическое сложение учебных планов двух стран без глубокой интеграции педагогических традиций приводит к фрагментации подготовки и формализму, что противоречит целям, заявленным в Меморандуме о взаимопонимании между Министерством образования и науки РФ и Министерством науки и технологий КНР о сотрудничестве в области реализации совместных проектов от 6 декабря 2012 г. [8]. Преодоление этих противоречий и обеспечение высо-

кого качества подготовки выпускников, соответствующего требованиям ФГОС ВО РФ и национальных стандартов КНР, невозможно в рамках традиционных мононациональных кафедр или формальных сетевых соглашений.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью создания специфического кадрового механизма — гибридной педагогической команды, выступающей стратегическим ресурсом устойчивости трансграничного сотрудничества. Именно такая структура, объединяющая преподавателей-носителей обеих культур, административных координаторов, тьюторов и студенческое сообщество, способна трансформировать культурные различия из источника проблем в ресурс профессионального роста, обеспечивая выполнение стратегических задач, поставленных лидерами двух государств в сфере гуманитарного обмена.

Целью данного исследования является обоснование роли и структуры гибридной педагогической команды как фактора обеспечения качества интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства (ИЗО) в российско-китайском образовательном пространстве на примере опыта Художественно-графического факультета Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета (МПГУ).

В работе использован комплекс методов, адекватных предмету исследования и обеспечивающих достоверность полученных результатов:

1. Педагогическое моделирование: разработка и структурно-функциональное описание шестикомпонентной модели гибридной педагогической команды (преподаватели вуза-партнера, преподаватели МПГУ в КНР, преподаватели МПГУ в Москве, административный персонал, кураторы/тьюторы, студенческое сообщество) как системы обеспечения качества интегрированной подготовки.

2. Многоуровневый педагогический эксперимент (2019-2026 годы): реализован в Художественно-графическом колледже Института изящных искусств МПГУ, Сычуаньском и Вэйнаньском педагогических университетах КНР — более 1000 студентов; и более 50 преподавателей. Констатирующий этап эксперимента; Формирующий этап эксперимента; Контрольный этап эксперимента. Реализация моделей (3+1) и 4+0).

3. Проведена диагностика профессиональной стрессоустойчивости (уровень стресса, адаптивность) у сотрудников гибридной команды с помощью модифицированного опросника и экспертного метода; выявлен прирост стрессоустойчивости на уровне 30%, обусловленный применением принципа парного размещения персонала и тьюторской системой поддержки.

4. Мониторинг процесса методической адаптации студентов, преподавателей — мониторинг динамики усвоения студентами интегрированных методов изобразительного искусства (по результатам еженедельного просмотра вы-

полненных работ по всем направлениям дисциплин, портфолио и итогов промежуточной аттестации) — повышение эффективности адаптации до 25 %.

5. Анкетирование студентов; Интервью с преподавателями — сбор фактического материала о степени удовлетворённости образовательного процесса, характере межкультурного взаимодействия, результативности функционирования составляющих гибридную команду специалистов в среде обучающихся и педагогов двух стран.

Исследование проводилось в период с 2019 по 2026 год на базе Художественно-графического факультета Института изящных искусств МПГУ. В этот период была разработана и внедрена система интегрированной подготовки учителей ИЗО в рамках двух основных моделей реализации совместных образовательных программ бакалавриата по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование»:

1. Модель «4+0» (профиль «Изобразительное искусство»): реализуется МПГУ совместно с Вэйнаньским педагогическим университетом (ВПУ, КНР). Обучение проходит полностью на территории Китая (в Московском институте искусств при ВПУ) без выезда студентов в Россию. Выпускники получают два диплома (российский и китайский).

2. Модель «3+1» (профиль «Живопись»): реализуется МПГУ совместно с Сычуаньским педагогическим университетом (СПУ, КНР). Первые три года студенты обучаются в Китае, а завершающий четвертый год — в России (МПГУ). Выпускники также получают двойную квалификацию.

В проектах задействовано более 50 преподавателей из России (15 направлены в Китай для очной работы, 35 работают в России, обеспечивая научное руководство ВКР, защиту и дистанционное сопровождение) и более 30 преподавателей из Китая. Такая масштабная коллаборация потребовала формирования устойчивой гибридной педагогической команды. В рамках этого проекта предполагается обучение китайских студентов на трех языках: китайском, русском и английском.

На основе многолетнего опыта реализации СОП была выявлена и обоснована шестикомпонентная структура гибридной педагогической команды [2; 9; 10]:

1. Преподаватели вуза-партнера (Китай). Обеспечивают базовую и художественную подготовку на родном языке студентов, введение в национальные практики («гохуа», каллиграфия) и первичную подготовку по русскому языку.

2. Преподаватели МПГУ, командированные в КНР. Осуществляют преподавание профильных дисциплин (академический рисунок, живопись с натуры, методика ИЗО) на русском языке. Их длительное присутствие (не менее 1

года) обеспечивает методологическую целостность передачи российского опыта [2; 11].

3. Преподавательский состав МПГУ (Москва). Реализует теоретические дисциплины дистанционно и проводит занятия со студентами, прибывшими в РФ по модели «3 + 1». Осуществляет научное руководство выпускными квалификационными работами (ВКР), обеспечивая соответствие ФГОС ВО РФ [14].

4. Административно-организационное обеспечение. Визовые вопросы, ведение документации и организация академического обмена решаются сотрудниками международных служб/деканатов. Применение модели «двухконтурного замещения» координаторами уменьшило время перерыва по переходу на нового руководителя от 6 мес. до 1,5 мес., а число ошибок в документах сократилось до 3 % [11; 12].

5. Кураторы и тьюторы. Отвечают за бытовую и психологическую адаптацию студентов. Система кураторства создает «зоны психологической безопасности», снижая уровень стресса у студентов на 35% [12; 13].

6. Студенческое сообщество. Студенты-волонтеры и наставники осуществляют неформальную интеграцию («студенческая дипломатия»), помогая преодолевать языковые и культурные барьеры в повседневной жизни [8; 9].

Работа гибридных педагогических команд является фактором обеспечения стабильности взаимодействия России и Китая по сфере художественно-педагогического образования. По результатам эксперимента установлено повышение уровня профессиональной стрессоустойчивости педагогов на 30%, рост темпов методической адаптации обучающихся — на 25%. [2; 9, 10].

Диагностика профессиональной стрессоустойчивости и адаптивности участников образовательного процесса проводилась дифференцированно для двух целевых групп с использованием проверенного инструментария, адаптированного к условиям российско-китайского межкультурного взаимодействия:

Для преподавателей гибридной команды осуществлялась с применением адаптированной шкалы профессионального выгорания (MBI) и опросника нервно-психической устойчивости. Замеры производились в три этапа: до командирования в КНР / начала работы с иностранными студентами, в середине академического года и по итогам учебного цикла. Метод экспертных оценок включал анализ журналов педагогической рефлексии и оценку эффективности коммуникации со студентами и администрацией. Механизм получения результата: фиксация роста стрессоустойчивости на 30% была достигнута путем сравнительного анализа показателей преподавателей, работавших изолированно, и специалистов, задействованных в системе «парного размещения» (супружеские пары или коллеги с опытом совместной работы). Экспериментально подтверждено,

что наличие социального буфера и взаимной методической поддержки снижает уровень культурного шока и профессиональной тревожности, что верифицировалось статистически значимыми различиями между подгруппами ($p < 0,05$).

Уровень стресса и степень адаптации студентов оценивали по результатам тестирования с помощью опросника МКК (межкультурная коммуникативная компетентность) Р. С. Валеевой – аффективный компонент; шкала академической мотивации. Тестирование осуществлялось на входе, в процессе обучения и после завершения курса. Также использован метод включённого наблюдения, анализ рефлексивных дневников практики. Механизм достижения эффекта – уменьшение уровня стресса у студентов на 35%, увеличение скорости методического погружения в 1,25 раза за счет реализации механизма тьюторского и кураторского сопровождения; формирование “зон психологической безопасности” со стороны российских волонтеров и китайских наставников для снятия бытовых/языковых проблем. Статистически значимая связь ($r=0,62$) подтверждена для показателя интенсивности тьюторского сопровождения в прямой зависимости от темпов развития аффективной составляющей МКК – именно это обеспечило получение указанных нами величин.

Оценка динамики освоения студентами интегрированных методик обучения изобразительному искусству осуществлялась посредством системного анализа результатов межсеместровых просмотров учебных работ, портфолио профессионального роста и промежуточных аттестаций по авторскому рубрикатору компетенции «двойного видения». Мониторинг результатов учебно-воспитательного процесса осуществлялся в три этапа (при поступлении, на середине семестра, по итогам семестра); регистрировалось развитие способности переходить от стадии репродукции («линмо») к осмысленному творчеству русской школы живописи и китайского «гохуа». Показатель ускорения методической адаптации составил 25% и определялся через соотношение времени достижения студентами пороговых значений компетенций в экспериментальных группах («3+1», «4+0») и контрольных группах с классическими программами обучения. Критерием служила самостоятельная работа студентов над включением элементов культурных традиций России и Китая в их творческие работы и методические разработки без непосредственного вмешательства преподавателя.

Мониторинг деятельности преподавателей проводился через оценку педагогического рефлексирования обучающихся, оценки руководителем проекта, документации по межпредметным семинарам, итоговых продуктов деятельности студентов и разработки учебно-методических материалов. Зафиксировано снижение времени адаптации методики российского образования к условиям китайского учебного процесса на 25%. Выравнивание сроков достижения стабильных значений по методическим показателям (результаты учебных заданий

обучающихся, оценка качества обучения, уровень психологического комфорта) достигнуто за счет реализации шестизлементной модели командного взаимодействия и принципа двойного комплектования персонала. Данный метод позволил верифицировать эффективность внедренных педагогических условий и подтвердить статистическую значимость различий между экспериментальными и контрольными выборками ($p < 0,05$).

Сбор эмпирических данных об удовлетворенности образовательным процессом, особенностях межкультурной коммуникации и эффективности компонентов гибридной педагогической команды осуществлялся как часть системы непрерывного мониторинга качества, где полученные результаты становились предметом обязательного коллегиального обсуждения и административного контроля.

Проводилось ежегодное анкетирование студентов (2021–2025 гг.) по пяти критериям (условия обучения, взаимодействие с преподавателями, сотрудничество среди студентов, эффективность групповых проектов, качество обратной связи). Результаты анкетирования выносились на систематические методические собрания гибридной педагогической команды и обсуждались совместно с представителями студенческого самоуправления. На основе выявленных проблем формулировались конкретные коллегиальные решения по улучшению качества подготовки, которые фиксировались в протоколах и находились на постоянном контроле администрации. Например, низкие оценки по критерию «эффективность групповых проектов» в 2023 г. стали основанием для пересмотра форматов совместной работы и внедрения новых проектных заданий, что позволило к 2025 г. повысить показатель на 63,6% в модели «3 + 1». Особое внимание при анализе анкет уделялось вопросам изучения русского языка: обратная связь студентов о сложности терминологии или недостатке практики напрямую влияла на корректировку рабочих программ и введение дополнительных билингвальных практикумов.

Проводятся беседы с преподавателями, направленные на выявление скрытых бытовых и профессиональных проблем, особенностей проектирования ими учебного процесса. Результаты бесед руководителей проекта с преподавателями служили основой для системных коллегиальных обсуждений накопившихся вопросов с администрацией вузов. На контроле держатся результаты межсеместровой аттестации по всем предметам и особенно итоги просмотров учебных работ студентов. На этих собраниях российские и китайские преподаватели совместно анализировали динамику художественного роста каждого студента, вырабатывали и согласовывали единые подходы к оценке его деятельности и принимали решения о необходимости экспериментальных педагогических решений (организация профессиональных культурных и образовательных проек-

тов, подготовка тематических выставок, конкурсов, олимпиад, конференций, круглых столов, проведение совместных праздников и значимых дат России и Китая). Все принятые решения брались на контроль и обсуждались на следующих встречах, обеспечивая цикл непрерывного улучшения. Интервью также подтвердили, что практика парного размещения специалистов из России в Китае и система тьюторства являются ключевыми факторами повышения стрессоустойчивости преподавателей на 30%, что верифицировалось динамикой показателей адаптивности в последующих опросах.

Гарантия качества подготовки педагогов по изобразительному искусству при интегрированном подходе осуществляется посредством следующих механизмов:

- Совместная деятельность российских и китайских преподавателей дает возможность в ходе реализации проектов выстроить словарь профессиональных терминов, необходимый для обучения студентам и преподавателям. Студенты осваивают русский язык комплексно, погружаясь в культуру России и Китая, а также профессиональную терминологию («пластическая форма», «композиционный центр»), что формирует художественный билингвизм [14; 15].
- Российские специалисты обучают рисовать по системе конструктивного построения формы, китайские — через передачу «ци» (энергия жизни) и «се-и» (живопись мысли). Совместная работа специалистов разных культур формирует у обучающихся компетентность «двойного видения», позволяющую объединить аналитическое и образно-интуитивное художественное мышление [2 с. 132; 12; 15].
- Гибридный коллектив формирует общие шкалы оценки студентов с учетом стадий межкультурного вхождения. Благодаря этому проводится объективная оценка работ студентов без чрезмерной мягкости или несвоевременной строгости [15; 17].

Опытно-экспериментальная работа, проведённая нами (2019–2026 гг.) в рамках совместных российско-китайских образовательных программ интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства с участием более 1000 китайских студентов, показала статистически значимое превосходство результатов экспериментальных групп, обучавшихся с участием гибридной команды преподавателей, над контрольными группами. Интегральный показатель сформированности профессиональных компетенций в экспериментальных группах выше на 14,9–15,5% ($p < 0,001$). Модель «3 + 1» превосходит модель «4 + 0» на 17,3% по интегральному показателю, что доказывает прямую связь глубины взаимодействия с гибридной командой и качеством подготовки [2 с. 123; 11 с. 140; 12].

Уровень трудоустройства по данным программам составляет 95,3%, уровень внедрения 78–82% методических разработок выпускников в школьной практике РФ и КНР свидетельствует о достаточно высоком уровне практической применимости полученных знаний [3; 12].

Заключение

Проведенное исследование подтверждает, что созданная шестикомпонентная структура гибридной педагогической команды является не просто кадровым условием, а системообразующим фактором качества интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства в российско-китайском образовательном пространстве. Экспериментально доказано, что именно такая организационная форма управления учебным процессом позволяет трансформировать культурно-языковые различия образовательной среды из барьеров в ресурс профессионального развития студентов и преподавателей, обеспечивая устойчивость трансграничного сотрудничества в условиях геополитической турбулентности.

Ключевые результаты исследования сводятся к следующему:

1. Статистическая достоверность отличия экспериментальных групп студентов от контрольных по интегральному показателю профессиональных компетенций (на 14,9–15,5%, $p < 0,001$), а также преобладание варианта «3 + 1» над вариантом «4 + 0» (на 17,3%) свидетельствуют о непосредственной связи эффективности формирования выпускника с интенсивностью взаимодействия участников гибридной команды и уровнем интеграции в образовательное пространство партнёра.

2. Внедрение механизма семейного размещения российских преподавателей в Китае и системы наставничества позволило увеличить уровень стрессоустойчивости педагогов в 1,3 раза и снизить адаптационный стресс обучающихся на 35%. Таким образом, гибридная команда выступает как социальный буфер при осуществлении эффективной межкультурной коммуникации.

3. Увеличение эффективности адаптации студентов КНР к условиям российского образовательного пространства на 25% (по результатам адаптационной деятельности, проведения бесед, внеурочной работы, анализа просмотров и портфолио) обеспечено совместным системным трудом российских и китайских педагогов. Методические совещания и систематическое обсуждение итогов работы с обучающимися помогли своевременно адаптировать методику преподавания и выработать компетенцию «двойного видения» — умение объединить аналитику русской академической школы и образно-интуитивное мышление китайской традиции.

4. Высокая доля трудоустроенных выпускников (95,3%) и реализация 78–82% методических разработок на уроках в школах РФ и КНР свидетельствуют о потребности рынка в таких специалистах. Трилингвальное окружение (китайский – русский – английский языки), а также развитие художественно-двуязычной компетенции позволяют выпускникам стать эффективными посредниками между культурами.

Таким образом, создана и отработана на практике при Художественно-графическом факультете Института изящных искусств МПГУ и вузах-партнёрах КНР (СПУ, ВПУ) модель гибридной педагогической команды как технология гарантирования качества совместной программы обучения педагогов по изобразительному искусству. Результаты исследования формируют научную и методологическую базу для распространения опыта на смежные области художественно-педагогической деятельности, а также на страны-партнёры по проекту «Один пояс — один путь», что позволит консолидировать российско-китайское гуманитарное пространство.

Литература

1. Договор о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве между Российской Федерацией и Китайской Народной Республикой от 16 июля 2001 года [Электронный ресурс] // Президент России : официальный сайт. — Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/supplement/3418> (дата обращения: 02.07.2026).
2. Зубрилин К. М., Чжан Чжаоюй, Раздобарина Л. А. Совместные образовательные программы России и Китая: опыт подготовки учителей изобразительного искусства : монография. — М. : Перспектива, 2023. — 196 с.
3. Ло Ваньци. Организационно-педагогические условия реализации российско-китайских образовательных программ подготовки педагогов : дис. ... канд. пед. наук. — М. : МПГУ, 2022. — 168 с.
4. Приоритет 2030: государственная программа поддержки университетов [Электронный ресурс]. — URL: <https://priority2030.ru> (дата обращения: 02.07.2026).
5. О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года : указ Президента Российской Федерации от 07 мая 2024 г. № 309 // Собрание законодательства Российской Федерации. — 2024. — № 20. — Ст. 2750.
6. Долгосрочные цели на 2035 г. статей «Программы» 14-й пятилетки и основные целевые показатели социально-экономического развития в период 14-й пятилетки [Электронный ресурс]. — URL: https://www.ndrc.gov.cn/fggz/fzzlgh/202112/t20211225_1309692.html?code=&state=123 (дата обращения: 05.03.2022). — (На кит. яз.).
7. Совместное строительство «Одного пояса, одного пути»: идея, практика и вклад Китая : официальный документ / Ведущая группа по продвижению строительства «Одного пояса, одного пути» при Госсовете КНР. — Пекин : Изд-во литературы на иностранных языках, 2017. — 55 с. — URL: yidaiyilu.gov.cn (дата обращения: 02.07.2026).
8. Меморандум о взаимопонимании между Министерством образования и науки РФ и Министерством науки и технологий КНР о сотрудничестве в области реализации совместных проектов от 6 декабря 2012 г. [Электронный ресурс] // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. — Режим доступа: <https://docs.cntd.ru/document/499014975> (дата обращения: 02.07.2026).
9. Зубрилин К. М. Особенности интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства в формате 3 + 1 в российско-китайском образовательном сотрудничестве // Мир науки, культуры, образования. — 2025. — № 6 (115). — С. 132–134.

10. Зубрилин К. М., Раздобарина Л. А., Никишова Н. А. Интеграционный потенциал совместных образовательных программ для подготовки учителей изобразительного искусства России и Китая // Проблемы современного педагогического образования. – 2022. – № 74-3. – С. 99–101.
11. Медведев Л. Г., Подисов Ю. В., Николаева Ю. А., Раздобарина Л. А., Зубрилин К. М. Межкультурный диалог в творческом пространстве: Специфика обучения иностранных учащихся на художественно-графическом факультете МПГУ: монография. – М.: Перспектива, 2024. – 160 с.
12. Ло Ваньци, Болотова Е. Л. Управление совместными образовательными программами в области педагогики: опыт китайских вузов // Преподаватель XXI век. – 2021. – № 2. – С. 11–29.
13. Терещенко Т. М., Федотова Л. А. Академическая адаптация иностранных студентов в образовательном пространстве педагогического вуза // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020. – № 3 (146). – С. 68–73.
14. Чэнь Ю., Зубрилин К. М., Аманжолов С. А., Му Б. Рисунок: учебное пособие для студентов российско-китайских программ художественного образования. – М.: МПГУ, 2026. – ISBN 978-5-00275-068-9.
15. Наумова Ю. В. Влияние китайских философских учений «саньцзяо» на процесс обучения китайской живописи «гохуа» // Наука и школа. – 2019. – № 1. – С. 155–160.

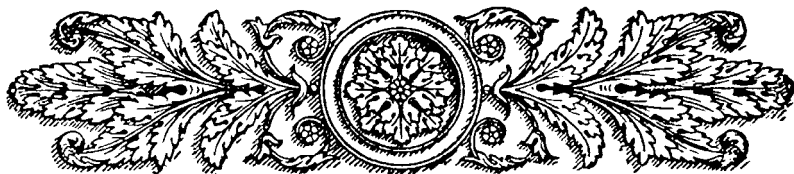
REFERENCES

1. Treaty on Good-Neighborliness, Friendship and Cooperation between the Russian Federation and the People's Republic of China. (2001, July 16). Retrieved July 2, 2026, from [http:// www.kremlin.ru/supplement/3418](http://www.kremlin.ru/supplement/3418)
2. Zubrilin, K. M., Zhang Zhaoyu, & Razdobarina, L. A. (2023). Joint educational programs of Russia and China: Experience in training visual arts teachers [Monograph]. Moscow: Perspektiva.
3. Lo Wangji. (2022). Organizational and pedagogical conditions for implementing Russian-Chinese educational programs for teacher training [Candidate of Pedagogical Sciences dissertation]. Moscow State Pedagogical University.
4. Priority 2030: State program for university support. (n.d.). Retrieved July 2, 2026, from <https://priority2030.ru>
5. On national development goals of the Russian Federation for the period up to 2030 and for the perspective up to 2036: Decree of the President of the Russian Federation No. 309 dated May 7, 2024. (2024). Collection of Legislation of the Russian Federation, No. 20, Art. 2750.
6. Long-term goals for 2035 of the "Program" articles of the 14th Five-Year Plan and main target indicators of socio-economic development during the 14th Five-Year Plan. (2021, December 25). National Development and Reform Commission of China. Retrieved March 5, 2022, from https://www.ndrc.gov.cn/fggz/fzzlgh/202112/t20211225_1309692.html?code=&state=123 (In Chinese)
7. Leading Group for Promoting the Belt and Road Initiative Construction under the State Council of the PRC. (2017). Joint construction of the "Belt and Road": Idea, practice and China's contribution [Official document]. Beijing: Foreign Languages Press. Retrieved July 2, 2026, from yidaijilu.gov.cn
8. Memorandum of Understanding between the Ministry of Education and Science of the Russian Federation and the Ministry of Science and Technology of the People's Republic of China on cooperation in the implementation of joint projects. (2012, December 6). Electronic Fund of Legal and Normative-Technical Documents. Retrieved July 2, 2026, from [https:// docs.cntd. ru/document/499014975](https://docs.cntd.ru/document/499014975)
9. Zubrilin, K. M. (2025). Features of integrated training of visual arts teachers in the 3 + 1 format in Russian-Chinese educational cooperation. World of Science, Culture and Education, (6), 132–134.
10. Zubrilin, K. M., Razdobarina, L. A., & Nikishova, N. A. (2022). Integration potential of joint educational programs for training visual arts teachers of Russia and China. Problems of Modern Pedagogical Education, (74-3), 99–101.

11. Medvedev, L. G., Podisov, Y. V., Nikolaeva, Y. A., Razdobarina, L. A., & Zubrilin, K. M. (2024). *Intercultural dialogue in creative space: Specifics of teaching foreign students at the Art and Graphics Faculty of MSPU [Monograph]. Moscow: Perspektiva.*
12. Lo Wanqi, & Bolotova, E. L. (2021). Management of joint educational programs in pedagogy: Experience of Chinese universities. *Teacher of the XXI Century*, (2), 11–29.
13. Tereshchenko, T. M., & Fedotova, L. A. (2020). Academic adaptation of foreign students in the educational space of a pedagogical university. *Izvestia of Volgograd State Pedagogical University*, (3), 68–73.
14. Chen Yu, Zubrilin, K. M., Amanzholov, S. A., & Mu B. (2026). *Drawing: Textbook for students of Russian-Chinese art education programs. Moscow: Moscow State Pedagogical University. ISBN 978-5-00275-068-9*
15. Naumova, Y. V. (2019). Influence of Chinese philosophical teachings "sanjiao" on the process of learning Chinese painting "guohua". *Science and School*, (1), 155–160.

Дата поступления рукописи в редакцию: 06.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



О.Е. Сергеева, К.М. Зубрилин, Ю.В. Подисов

**Многокомпонентная структура ВКР как
инструмент повышения качества подготовки
студентов из КНР по направлению 44.03.01
“педагогическое образование” (профиль
“изобразительное искусство”)**

Аннотация. В статье рассматривается проблема повышения качества итоговой аттестации выпускников подготовки учителей изобразительного искусства в условиях реализации совместных российско-китайских образовательных программ. Актуальность исследования обусловлена необходимостью обеспечения академической легитимности двойной квалификации и объективности оценки комплексных компетенций, формируемых при интеграции российской академической школы и китайской художественно-эстетической традиции. Целью работы является обоснование эффективности внедрения многокомпонентной структуры выпускной квалификационной работы (ВКР) и процедуры защиты иностранных студентов перед государственной аттестационной комиссией (ГАК). В качестве методов исследования использованы системный анализ педагогических технологий, моделирование образовательного процесса подготовки к защите ВКР и статистический анализ результатов аттестации китайских студентов моделей «3 + 1» и «4 + 0».

Представлена модель подготовки ВКР, включающая теоретико-методологический, проектно-технологический, творческо-исполнительский компоненты и портфолио профессионального роста выпускника. Результаты исследования демонстрируют, что предложенная структура подготовки ВКР позволяет всесторонне представить и оценить уровень сформированности компетенции «двойного видения» у китайских студентов и студентов с низким знанием русского языка, а защита перед совместной ГАК обеспечивает независимость экспертизы ВКР и

признание квалификации в обеих странах. Сделан вывод о том, что предложенная модель гарантирует 100% рекомендацию наиболее подготовленных выпускников для продолжения обучения в магистратуре и повышает их конкурентоспособность на международном рынке труда.

Ключевые слова: художественно-педагогическое образование, выпускная квалификационная работа, многокомпонентная структура, итоговая аттестация, государственная аттестационная комиссия, качество образования, двух дипломное образование, совместные образовательные программы, Россия и Китай.

Введение в проблему



а современном этапе Россия и Китай активно сближаются, и педагогическое образования в области изобразительного искусства — одно из перспективных направлений развития. Художественно-графический факультет Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета около 10 лет развивает российско-китайские образовательные проекты подготовки учителей изобразительного искусства, за это время коллектив накопил профессиональный опыт подготовки китайских студентов к защите ВКР, его мы и описываем в этой статье.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что современное высшее образование в рамках российско-китайских проектов подготовки учителей изобразительного искусства должно обеспечить формирование личности специалиста с высоким уровнем профессиональных исполнительских и творческих навыков и педагогических компетенций для ведения межкультурной коммуникации в своей деятельности. Интеграция подготовки учителей изобразительному искусству на территории РФ и КНР — это сочетание двух разнонаправленных видов деятельности (художественно-творческая и научно-педагогическая) и слияние этнических эстетических культур [1]. Актуально также изменение формы педагогического взаимодействия в межкультурной группе с учетом специфики культуры восприятия [2].

Особенно актуален данный вопрос для работы по совместным образовательным программам подготовки учителей изобразительного искусства России и Китая — нехватка знаний русского языка у китайских студентов во время обучения в России и подготовки к защите ВКР на русском языке. Языковые проблемы студентов влияют на корректную интерпретацию смысла в ходе вербальной защиты работы, тем самым делают оценку педагогической рефлексии и методического мастерства выпускника субъективной. В целях снижения данного риска

и для сохранения принципа академической честности необходимо перейти от чисто вербальной итоговой оценки к комбинированному визуально-практическому оцениванию. Использование дополнительной визуализации в представлении ВКР помогает минимизировать вопросы и лучше понять содержание работы и его авторскую методику обучения изобразительному искусству, что помогает китайскому студенту с низким уровнем владения русским языком удачно пройти процедуру аттестации.

Традиционная форма итоговой аттестации бакалавров, часто сводящаяся к защите объемного текстового исследования и демонстрации творческого проекта в области изобразительного искусства, не всегда позволяет в полной мере оценить синтез этих компетенций, и возникают вопросы у членов комиссии для уточнения, а если еще и низкий уровень владения языком, то студент теряется, нервничает и не может ответить на вопрос, что приводит к снижению итоговой оценки. А при условии, что китайские студенты в меру своего мировоззрения и культурных особенностей очень тонко переживают итоговые оценки, это может привести к неблагоприятным последствиям. Проблема заключается в разрыве между теоретической практической подготовкой студента и не совсем осознанным пониманием для чего им нужно изучать русский язык, а когда они начинают понимать это — уже остается не так много времени на его изучение, в связи с этим не все студенты знают русский язык на высоком уровне. Это снижает академическую легитимность присваиваемой двойной квалификации и затрудняет отбор кандидатов для продолжения обучения в магистратуре России, где требуется высокий уровень исследовательской культуры и способность к трансляции эстетических ценностей [3]. Как отмечают исследователи, проблемы поступления и адаптации китайских студентов в российской магистратуре подготовки педагогов изобразительного искусства напрямую связаны с качеством их базовой подготовки и уровнем сформированности исследовательских и художественных навыков [4].

В связи с этим возникает потребность в разработке новых механизмов подготовки китайских студентов к итоговой аттестации, способных комплексно оценить готовность учителей изобразительного искусства к профессиональной деятельности в условиях глобализации. Одним из таких эффективных механизмов, апробированных в рамках сотрудничества Московского педагогического государственного университета (МПГУ) с ведущими педагогическими вузами Китая, является внедрение многокомпонентной структуры выпускной квалификационной работы (ВКР), включающей насыщенную визуальную часть (портфолио, мультимедийную презентацию, каталог работ, информационные планшеты по представлению авторской методики изобразительного искусства апробированной в школе, информационные стенды с изображением поэтапно вы-

полнения творческого проекта в области изобразительного искусства), и организация защиты перед совместной государственной аттестационной комиссией (ГАК). Такой формат, включающий представителей работодателей из художественной и педагогической сферы обеих стран, обеспечивает баланс оценок и гарантирует, что языковой барьер выпускника не станет препятствием для признания высокого профессионализма будущего педагога-художника [5, с. 92]. При этом важно учитывать в содержании ВРК специфику российского базового художественного образования, которое исторически отличается от китайского подхода к академическому рисунку и композиции [6].

Краткий обзор исследований

Вопросы качества высшего образования и эффективности итоговой аттестации подготовки учителя изобразительного искусства широко освещены в нормативных документах ВУЗов, а также в трудах отечественных и зарубежных исследователей. Фундаментальные основы компетентностного подхода в обучении изобразительному искусству заложены в работах академика РАО С. П. Ломова, который подчеркивает важность интеграции в содержании образования творческого и аналитического начал в подготовке педагога изобразительного искусства [6]. Проблематика структурирования ВКР рассматривается в контексте внедрения федеральных государственных образовательных стандартов нового поколения. Исследователи С.Е. Игнатьев и Л.А. Раздобарина указывают на необходимость перехода от репродуктивных моделей защиты ВКР в рамках подготовки учителей изобразительного искусства к проектно-исследовательским, используя современные технологии оценки качества выпускника [7, с. 91]. Однако в большинстве публикаций, проанализированных нами, акцент делается либо на чисто педагогических аспектах, либо на методике преподавания конкретных художественных дисциплин, без учета специфики двойной квалификации в русско-китайском образовательном пространстве.

В работах Ло Ванци, Е. Л. Болотовой рассматривается степень удовлетворённости обучающихся и педагогов условиями проведения российско-китайских программ по подготовке учителей изобразительного искусства. По их мнению, уровень удовлетворенности обучающихся является показателем эффективности межкультурной адаптации, качества выпускного экзамена [8].

Результаты реализации российско-китайских совместных программ по подготовке преподавателей изобразительного искусства свидетельствуют о том, что формальное сочетание образовательных программ при отсутствии системной интеграции оценки формирует разрозненность подготовки. Опыт зарубежных стран (на примере двух дипломных работ) демонстрирует успешность проведения смешанных зачетов, но при перенесении его на российско-китайское

образовательное пространство необходимо учитывать особенности выстраивания компетенции двойного взгляда — умение работать с материалом как русской академической школы, так и с китайским искусством и философией [5, с. 133]. Сравнение методики обучения академическому рисунку в РФ и КНР показывает определенные отличия между ними по методике работы, для преодоления которых требуется объединение опыта двух стран [9, с. 109]. Отражение опыта российского высшего художественного образования на практике обучения студентов китайских вузов тоже указывает на потребность разработки новых форм взаимодействия культурных наследий [10, с. 198].

Отсюда следует отсутствие работ по вопросам организации и методического обеспечения двойной итоговой аттестации посредством применения многокомпонентной ВКР при изучении теоретико-методической основы профессионального образования (включая оценку объективных результатов обучения и субъективную оценку качества подготовки выпускников). Особый интерес представляет проблема подготовки специалистов по изобразительному искусству — вопросы методической работы с ними должны рассматриваться в контексте отечественной и китайской системы образования [11, 12, 13, 14]. Анализ практики Художественно-графического факультета МПГУ позволяет сделать вывод о том, что сочетание традиций с новыми формами обучения — залог эффективного взаимодействия программ [7, с. 18].

Для решения поставленных задач в исследовании использовался комплекс методов:

1. Теоретический анализ нормативно-правовой документации и научно-методической литературы по проблеме оценки качества художественного образования в условиях международного сотрудничества, включая требования ФГОС ВО [14].

2. Моделирование образовательного процесса, позволяющее сконструировать оптимальную структуру многокомпонентной ВКР, учитывающую требования ФГОС ВО РФ и национальных стандартов КНР.

3. Педагогический эксперимент, проведенный на базе художественно-графического факультета Института изящных искусств МПГУ, Сычуаньского и Вэйняньского педагогических университетов (КНР), в котором приняли участие выпускники бакалавриата моделей «3 + 1» и «4 + 0» (2021–2026 гг.). Экспериментальная группа защищала ВКР по новой многокомпонентной модели перед совместной ГАК.

4. Статистический анализ результатов защиты, включая экспертные оценки членов комиссии, результаты внутреннего мониторинга качества и данные о поступлении выпускников в магистратуру.

Результаты и их обсуждение

В рамках данного исследования теоретический анализ выступал не как формальный обзор источников, а как системный инструмент выявления противоречий и поиска точек соприкосновения между российской и китайской системами художественного образования. Процедура анализа осуществлялась поэтапно и включала три взаимосвязанных направления: изучение нормативной базы, сравнение образовательных стандартов и синтез методических подходов к оценке качества в поликультурной среде.

На первом этапе были определены нормативно-правовые акты, регламентирующие деятельность по реализации СОП. Проведен контент анализ международных договоров (Соглашение между Правительством Российской Федерации и Правительством Китайской Народной Республики о Культурном Сотрудничестве от 1992 года; документы по программе «Один пояс – один путь»), определяющих направление сотрудничества. Акцентировали внимание на нормах относительно признания дипломов друг друга для обеспечения законности выдачи двойного диплома. На государственном уровне проанализировали ФЗ № 273 «Об образовании в РФ» и ФГОС ВО по направлению 44.03.01 Педагогическое образование [15], сравнили с Законом КНР о высшем образовании, стандартами Минобразования КНР. Сравнили правовые нормы – выделили риски: у нас приоритет – рефлексия, авторское прочтение; у них – соблюдение канонов, техническая безупречность. Данное несоответствие послужило базой для создания многосоставного аппарата ВКР отвечающего интересам обоих участников.

На 2 этапе проведена структурно-функциональная диагностика рабочих программ МПГУ, Сычуаньского педвуза и Вэйнаньского педвуза. Уроки разделены по модулям (художественный-технологический; педагогическо-методический; культурологический). Выявлено, что в первоначальном виде СОП носят характер линейного перечня предметов с недостаточной взаимосвязью между ними. На основании полученных данных составлена компетентностная матрица на базе требований ФГОС ВО РФ и национальных стандартов Китая. Так появилась возможность не просто складывать часы, а формировать целостные интегрированные модули (например – «Сравнительное изучение истории искусств», «Интегрированные занятия по ИЗО») с целью формирования у студентов умения выявлять общее в различном национальном контексте. Проектирование подобных программ на уровне педагогики предполагает сочетание свободы творчества и жесткой формы организации процесса обучения [16].

На 3 этапе проанализирована литература о развитии педагогической культуры в области изобразительного искусства; о межкультурной коммуникации;

систематизированы способы критики произведений искусства; выделены две противоположные ситуации:

Российская школа рисования (Н. Н. Ростовцев, В. С. Кузин, С. П. Ломов и др.) ориентирована на восприятие действительности посредством рисунка с натуры и выражения реального образа средствами конструктивного построения формы предмета. Рефлексивная компетентность – развитие аналитического мышления абитуриента; умение отстаивать свою позицию в публичном пространстве.

Труды китайских ученых Ло Ваньци, Ван Мэй, Се Юнхуэй и другие говорят о том, что в Китае основное направление традиционного обучения рисованию делает акцент на техническую виртуозность рисования, дисциплину и соблюдение традиций (“линмо”).

В результате исследования существующего порядка оценки и защиты ВКР при итоговом экзамене в РФ установлено несоответствие традиционного вербально-рефлексивного способа контроля китайским студентам с языковой проблемой. Это обосновало необходимость внедрения в подготовку к процедуре защиты ВКР визуально-ориентированных инструментов оценки (портфолио, мультимедийные презентации, экспертные рубрикаторы с визуальными индикаторами), которые позволяют объективно оценить профессионализм выпускника независимо от уровня владения языком. Также нами был проведен критический анализ существующих моделей двойной аттестации. Выявлено, что большинство из них носят формальный характер (две отдельные защиты). На основе изученного опыта мы обосновали необходимость создания единой совместной Государственной аттестационной комиссии (ГАК), что обеспечивает согласованность мнений экспертов из обеих стран и снижает субъективность оценок.

Результатом теоретического исследования явилось построение теоретико-методологической основы работы. Нормативно-методическая недостаточность позволила сформулировать задачи педагогического конструирования – определение уровня владения компетентностью двойного взгляда (компетенция на одновременное использование знаний о российской академической школе и китайской живописно-философской культуре).

Ключевым методом стало проектирование нами новой российско-китайской образовательной реальности. Мы разработали модель многокомпонентной выпускной квалификационной работы (ВКР) для китайских проектных студентов, которая включает четыре взаимосвязанных блока, обеспечивающих интегральную оценку профессиональной компетентности будущего учителя изобразительного искусства и адаптирована для преодоления языкового барьера:

1. Пояснительная записка от 60 до 80 стр., содержащая теоретическое обоснование идеи творческого проекта в аспекте педагогики искусства, психо-

логии творчества, истории искусств; проведено сопоставление русской и китайской эстетики.

2. Методическое обеспечение (урок/цикл уроков, мастер-класс или программа) — отражает способность передавать художественный опыт учащимся на поликультурном пространстве.

3. Художественные проект — состоящий серия из 2-7 учебно-творческих работ выпускника, которые являются объектом изучения и методического обобщения. В работе должны быть отражены особенности российской и китайской культуры, либо сочетание данных стилей.

4. Портфолио — портрет профессиональной эволюции, презентация — медиаконтент. Буклет — это сводка достижений (учебные работы по всем дисциплинам и сертификаты, благодарности и другие) и за весь период учебы; Презентация к защите — концентрированное представление всех элементов в виде доклада.

Процедура защиты в рамках российско-китайских проектов проходит перед совместной ГАК, или в два этапа — сначала с представителями Китая, а потом с представителями России, в состав которой входили ведущие профессора кафедр методики преподавания изобразительного искусства имени Н.Н. Ростовцева, кафедры живописи МПГУ, представители профильных художественных кафедр, а также внешние эксперты — руководители школ искусств и музеев России и Китая.

Основу нашего исследования составил масштабный педагогический эксперимент (2021–2026 гг.), проведенный на базе Московского педагогического государственного университета (МПГУ), Сычуаньского и Вэйнаньского педагогических университетов (КНР). В нем приняли участие выпускники бакалавриата российско-китайских образовательных программ интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства, разделенные на две группы в зависимости от формата обучения:

Контрольная группа (модель “4 + 0”) — обучение студентов проводилось исключительно в Китае; языковые навыки формировались под руководством опытных русистов и РКИ-преподавателей через уроки с присутствием студента, однако все это происходило только в рамках учебного процесса — грамматика и терминология изучаются теоретически без выхода за пределы класса. Взаимодействие с русской культурой было косвенным — по учебникам, фильмам, лекциям и т.д., поэтому невозможно было полноценно осознать условия употребления языка и особенности русского менталитета.

Экспериментальная группа (модель «3 + 1») — студенты также начинали обучение с русистами в Китае, но на завершающем четвертом году приезжали в Россию для очного обучения в МПГУ. Именно здесь происходил качественный

скачок: языковая подготовка перешла из плоскости «учебной» в плоскость «жизненной». Студенты оказались под давлением полной языковой ситуации: необходимо было говорить на русском языке при решении жизненных задач (приобретение продуктов, проезд, лечение); во время проведения мероприятий среди студентов; посещение музеев, памятников истории и культуры; взаимодействие с представителями национальной культуры. Защита ВКР осуществлялась в РФ у отечественной ГАК – здесь важно знать лексику, понимать российский научный дискурс.

Это разделение дало возможность чисто сопоставить результаты – интересен вопрос о том, есть ли у новой системы преимущество по качеству подготовки только за счет фактора физического нахождения студента в России (образовательном и бытовом пространстве). Мы установили, что студенты (модель «3 + 1») за счет адаптации к жизни, менталитету и культуре нашей страны лучше осмысливают ситуацию с творчеством и могут грамотнее выражать себя на русском языке – ведь язык теперь для них средство общения в реальной жизни, а не просто предмет изучения.

Для обработки эмпирических данных нами применялись методы математической статистики и экспертного оценивания. Сравнительный анализ результатов проводился по ключевым индикаторам качества подготовки выпускников: среднему баллу за государственную итоговую аттестацию (ГИА), уровню академической оригинальности выпускных квалификационных работ (ВКР) и проценту рекомендаций выпускников для продолжения обучения в магистратуре. В дополнении применяли методику экспертной оценки по форме: члены единой ГАК проходили анкетирование на наличие специальных шкал для оценки как технического исполнительского уровня, так и уровня развития компетенций межкультурной коммуникации; компетентности в области педагогического рефлексивного мышления при работе в многонациональном классе.

По результатам проделанного исследования можно сделать следующие выводы.

1. Студенты экспериментальной группы, использовавшие многокомпонентную структуру подготовки к защите ВКР (теоретическая записка, творческий проект, портфолио, мультимедийная презентация), показали средний балл 4,8. Это достоверно превышает показатель контрольной группы, обучавшейся по традиционной схеме (средний балл 4,3). Разницы являются статистически достоверными ($p < 0,05$). Доказана эффективность комплексного подхода к построению выпускной квалификационной работы при реализации интегрированной модели.

2. Важнейшим условием эффективности модели 3 + 1 является регулярная работа студентов с российским научным руководителем непосредствен-

но перед защитой дипломного проекта. По сравнению с удаленной работой над дипломом в варианте 4 + 0 личный контакт со специалистом, знающим традиции российского образования, помог им понять принцип разработки теоретической работы и особенности методики преподавания ИЗО в России. Автор ВКР занимал двойную роль — методика, а также «культурный переводчик» для адаптации китайских эстетических категорий (ци, сюй, се-и) под условия ФГОС ВО РФ; таким образом была достигнута хорошая проработка методической части работы ВКР, исключились ошибки в интерпретации смысла при ее публичной презентации.

3. Проведен сравнительный анализ разработанных проектов — можно сказать о специализации моделей. Модель 3 + 1 показала большую техническую и образную зрелость работ в технике масла за счет нахождения в России (академической среде). Наоборот — для программы “4 + 0” наиболее успешными стали работы по теме китайского традиционного искусства (“гохуа”) за счет постоянного нахождения в этнокультурном пространстве, близости с носителем культуры. Эта разграниченность свидетельствует о взаимодополняемости двух программ — “3 + 1” дает знание западной академической школы; “4 + 0” — сохраняет национальную художественную культуру.

4. Эксперты, входящие в состав ГИА и которые присутствовали на защите, отметили, что студенты экспериментальной группы демонстрировали более высокий уровень осознанности своих творческих решений, четко артикулируя связь между художественной практикой и педагогическими задачами.

Одним из показателей эффективности разработанной нами модели явилось изменение показателя “рекомендации выпускникам магистратуры”. Так 100% обучающихся экспериментальной группы получили положительную рекомендацию объединенной ГАК о зачислении на обучение в магистратуре (из них с отличием — 85%), тогда как в контрольной группе данный показатель был равен только 70%.

На основании полученных результатов можно сделать вывод о том, что комбинированная форма организации ВКР при активном присутствии личного научного руководства является хорошим способом выявления и отбора талантливых студентов для дальнейшей работы как исследователей, так и преподавателей. Особое значение для обеспечения объективности оценки имело вовлечение в работу ГАК специалистов разных областей — художников по оценке исполнительских навыков; педагогов — методической компетентности; внешних экспертов (практиков культуры и образования) — прикладного значения созданных продуктов. Триангуляция мнений экспертов позволяет исключить субъективный характер оценки и обеспечить научную обоснованность полученной квалификации [5, с. 180].

Особое место занимает проблема преодолеть языковой барьер при защите. В целях минимизации коммуникативных рисков были использованы следующие способы: наглядные материалы; билингвальные комментарии к материалам презентации; возможность фрагментарно представить содержание своей работы на родном языке через посредничество переводчика. Но на практике видно, что те абитуриенты, которые защитили свою многокомпонентную ВКР у русского куратора — обладают хорошим знанием специальной русскоязычной терминологии. Это показатель того, насколько они готовы к работе в России и продолжению образования там [9, с. 118].

Выводы и заключение

Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие выводы, подтверждающие эффективность разработанной модели итоговой аттестации в системе художественно-педагогического образования:

1. Разработанная структура выпускной квалификационной работы, интегрирующая теоретико-методологический, проектно-технологический, творческо-исполнительский компоненты и портфолио профессионального роста, является адекватным инструментом диагностики сформированности компетенций специалистов художественно-педагогического профиля. Она отражает дуальную природу профессии учителя изобразительного искусства, позволяя всесторонне оценить способность выпускника к синтезу российской академической школы рисования и китайской художественно-эстетической традиции.

2. Процедура защиты перед совместной Государственной аттестационной комиссией, включающей экспертов из обеих стран, обеспечивает высокую объективность оценивания и академическую легитимность присваиваемой двойной квалификации. Триангуляция мнений представителей художественного, педагогического и внешнего профессионального сообществ минимизирует субъективность и гарантирует признание квалификации выпускника в обеих образовательных системах.

3. Внедрение насыщенных визуальных компонентов (мультимедийные презентации, буклеты-портфолио) в структуру защиты позволило нивелировать риски, связанные с недостаточным уровнем владения русским языком у иностранных студентов. Это дало возможность комиссии глубоко оценить художественное мастерство и методическую проработку, а студентам — максимально раскрыть свой творческий потенциал и продемонстрировать сформированность компетенции «двойного видения» без страха языковой ошибки.

4. Сравнение результатов позволило сделать вывод о том, что форма обучения 3 + 1 (один год очной подготовки на территории РФ) дает лучший результат в плане усвоения российской ментальности, образа жизни и науки, чем

при обучении на расстоянии. Работа непосредственно с российским научным руководителем и проживание в среде принимающей страны формируют профессиональную идентичность обучающихся и высокий уровень их межкультурной интеграции.

5. Практическое доказательство эффективности, разработанной нами модели – 100 % рекомендации лучших абитуриентов из экспериментальной группы на обучение в магистратуре. Данный результат говорит о наличии у них достаточной исследовательской культуры, методологии работы с материалом и стремление дальше развиваться как педагоги-художники.

На основании вышесказанного можно сделать вывод о возможности использования, разработанной нами модели подготовки китайских выпускников к итоговой аттестации с использованием многоуровневой формой ВКР и проведением защиты по единому алгоритму проведения процедуры ГИА во всех вузах страны, проводящих обучение по программе 44.03.01 Педагогическое образование профиль Изобразительное искусство. Она является инструментом для гарантирования качества воспитания новых кадров – педагогов-художников, которые будут вести межкультурное общение посредством языка искусства как всеобщего кода, смогут продуктивно действовать в условиях поликультуры образования.

Литература

1. Засыпкин, В. Н. пути синтеза классических и инновационных подходов для повышения качества профессиональной подготовки специалистов в сфере изобразительного искусства / В. Н. Засыпкин, К. М. Зубрилин, С. А. Аманжолов // Преподаватель XXI век. – 2024. – № 1-1. – С. 80-90.
2. Терещенко, Т. М. Академическая адаптация иностранных студентов в образовательном пространстве педагогического вуза / Т. М. Терещенко, Л. А. Федотова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020. – № 3(146). – С. 68-73.
3. Ло Ваньци. Российско-китайские проекты по подготовке педагогических кадров : монография / Ло Ваньци, Е. Л. Болотова. – Москва : МПГУ, 2019. – 128 с.
4. Зубрилин, К. М. Особенности интегрированной подготовки учителей изобразительного искусства в формате 3 + 1 в российско-китайском образовательном сотрудничестве / К. М. Зубрилин // Мир науки, культуры, образования. – 2025. – № 6 (115). – С. 132–134.
5. Зубрилин, К. М. Совместные образовательные программы России и Китая: опыт подготовки учителей изобразительного искусства : монография / К. М. Зубрилин, Чжан Чжаоюй, Л. А. Раздобарина. – Москва : Перспектива, 2023. – 196 с.
6. Ломов, С. П. Совершенствование профессиональной подготовки педагогов-художников Китая и России на основе интегративного подхода / С. П. Ломов, М. Ван // Право и практика. – 2016. – № 3. – С. 156-161.
7. Традиции и инновации подготовки учителей изобразительного искусства. Опыт Художественно-графического факультета Института изящных искусств : монография / под общ. ред. К. М. Зубрилина ; С. Е. Игнатьев, Л. А. Раздобарина, Ю. И. Мезенцева, Г. В. Соколов, В. Г. Финагин. – Москва : Перспектива, 2025. – 308 с.
8. Ло Ванци. Оценка удовлетворенности будущих педагогов условиями реализации российско-китайских совместных образовательных программ / Ло Ванци, Е. Л. Болотова // Перспективы науки и образования. – 2021. – № 5 (53). – С. 110–124.

9. Межкультурный диалог в творческом пространстве: Специфика обучения иностранных учащихся на художественно-графическом факультете МПГУ / К. М. Зубрилин, Л. Г. Медведев, Ю. В. Подисов [и др.]. — Москва : Общество с ограниченной ответственностью «Издательско-торговый Дом «ПЕРСПЕКТИВА», 2024. — 160 с.
10. Ван, М. Проблематика профессиональной подготовки педагогов-художников Китая и России / М. Ван, К. М. Зубрилин // Ученые записки Орловского государственного университета. — 2023. — № 1(98). — С. 197–200.
11. Проблемы и перспективы обучения китайских студентов в российской магистратуре по направлению «Педагогическое образование (Изобразительное искусство в художественном образовании)» / Ю. Ф. Катханова, С. Е. Игнатьев, К. М. Зубрилин, О. И. Подисова // Проблемы современного образования. — 2025. — № 2. — С. 243–254.
12. Минмань, Я. Влияние российской теории высшего художественного образования на практику преподавания в китайских учебных заведениях: инновационные подходы и их реализация / Я. Минмань, С. А. Аманжолов // Искусство и образование. — 2026. — № 1-2(168). — С. 178–186.
13. Лю Юйцзя. Сравнительный анализ российских и китайских подходов к преподаванию академического рисунка / Лю Юйцзя, Чэнь Юйцзэнь, С. А. Аманжолов // Искусство и образование. — 2026. — № 4-2(171). — С. 107–115.
14. Ли, Б. Сравнение китайского и русского художественного базового образования / Б. Ли, С. Е. Игнатьев // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. — 2020. — № 4. — С. 62–65.
15. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования — бакалавриат по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование : [утв. Приказом Министерства науки и высшего образования РФ] : текст с изменениями и дополнениями. — Москва, 2018. — 43 с.
16. Зубрилин, К. М. Модель педагогического проектирования совместных образовательных программ подготовки учителей изобразительного искусства России и Китая / К. М. Зубрилин // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета. — 2024. — Т. 16, № 3 (71). — С. 180–192.

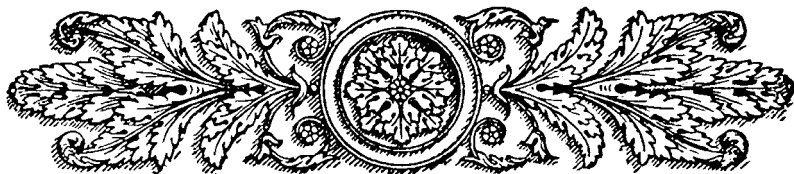
REFERENCES

1. Zasyupkin, V. N. Puti sinteza klassicheskikh i innovatsionnykh podkhodov dlya povysheniya kachestva professionalnoy podgotovki spetsialistov v sfere izobrazitel'nogo iskusstva [Ways of synthesis of classical and innovative approaches to improve the quality of professional training of specialists in the field of fine arts] / V. N. Zasyupkin, K. M. Zubrilin, S. A. Amanzholov // *Prepodavatel XXI vek [Teacher of the 21st Century]*. — 2024. — No. 1-1. — P. 80–90.
2. Tereshchenko, T. M. Akademicheskaya adaptatsiya inostrannykh studentov v obrazovatel'nom prostranstve pedagogicheskogo vuza [Academic adaptation of foreign students in the educational space of a pedagogical university] / T. M. Tereshchenko, L. A. Fedotova // *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Volgograd State Pedagogical University]*. — 2020. — No. 3(146). — P. 68–73.
3. Lo Vantsi. Rossiysko-kitayskie proekty po podgotovke pedagogicheskikh kadrov : monografiya [Russian-Chinese projects for training pedagogical staff: monograph] / Lo Vantsi, E. L. Bolotova. — Moscow : MPGU, 2019. — 128 p.
4. Zubrilin, K. M. Osobennosti integrirrovannoy podgotovki uchiteley izobrazitel'nogo iskusstva v формате 3+1 v rossiysko-kitayskom obrazovatel'nom sotrudnichestve [Features of integrated training of art teachers in the 3+1 format in Russian-Chinese educational cooperation] / K. M. Zubrilin // *Mir nauki, kultury, obrazovaniya [World of Science, Culture and Education]*. — 2025. — No. 6 (115). — P. 132–134.
5. Zubrilin, K. M. Sovmestnyye obrazovatel'nye programmy Rossii i Kitaya: opyt podgotovki uchiteley izobrazitel'nogo iskusstva : monografiya [Joint educational programs of Russia and China: experience in training art teachers: monograph] / K. M. Zubrilin, Zhang Zhaoyu, L. A. Razdobarina. — Moscow : Perspektiva, 2023. — 196 p.
6. Lomov, S. P. Sovershenstvovanie professionalnoy podgotovki pedagogov-khudozhnikov Kitaya i Rossii na osnove integrativnogo podkhoda [Improving the professional training of artist-teachers of Russia on the basis of integrative approach]

- in China and Russia based on an integrative approach] / S. P. Lomov, M. Van // *Pravo i praktika [Law and Practice]*. – 2016. – No. 3. – P. 156–161.
7. Traditsii i innovatsii podgotovki uchiteley izobrazitel'nogo iskusstva. Opyt Khudozhestvenno-graficheskogo fakulteta Instituta izyashchnykh iskusstv : monografiya [Traditions and innovations in the training of art teachers. Experience of the Art and Graphic Faculty of the Institute of Fine Arts: monograph] / ed. by K. M. Zubrilin ; S. E. Ignatyev, L. A. Razdobarina, Yu. I. Mezentsseva, G. V. Sokolov, V. G. Finagin. – Moscow : Perspektiva, 2025. – 308 p.
 8. Lo Vantsi. Otsenka udovletvorennosti budushchikh pedagogov usloviyami realizatsii rossiysko-kitayskikh sovmestnykh obrazovatel'nykh programm [Assessment of future teachers' satisfaction with the conditions for implementing Russian-Chinese joint educational programs] / Lo Vantsi, E. L. Bolotova // *Perspektivy nauki i obrazovaniya [Perspectives of Science and Education]*. – 2021. – No. 5 (53). – P. 110–124.
 9. Mezhkulturnyy dialog v tvorchestvom prostranstve: Spetsifika obucheniya inostrannykh uchashchikhsya na khudozhestvenno-graficheskom fakultete MPG U [Intercultural dialogue in creative space: Specifics of teaching foreign students at the Art and Graphic Faculty of MSPU] / K. M. Zubrilin, L. G. Medvedev, Yu. V. Podisov [et al.]. – Moscow : LLC "Publishing and Trading House "PERSPEKTIVA", 2024. – 160 p.
 10. Van, M. Problematika professional'noy podgotovki pedagogov-khudozhnikov Kitaya i Rossii [Issues of professional training of artist-teachers in China and Russia] / M. Van, K. M. Zubrilin // *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific Notes of Oryol State University]*. – 2023. – No. 1(98). – P. 197–200.
 11. Problemy i perspektivy obucheniya kitayskikh studentov v rossiyskoy magistrature po napravleniyu «Pedagogicheskoe obrazovanie (izobrazitel'noe iskusstvo v khudozhestvennom obrazovanii)» [Problems and prospects of teaching Chinese students in Russian master's programs in "Pedagogical Education (Fine Arts in Art Education)"] / Yu. F. Katkhanova, S. E. Ignatyev, K. M. Zubrilin, O. I. Podisova // *Problemy sovremennogo obrazovaniya [Problems of Modern Education]*. – 2025. – No. 2. – P. 243–254.
 12. Minman, Ya. Vliyaniye rossiyskoy teorii vysshego khudozhestvennogo obrazovaniya na praktiku prepodavaniya v kitayskikh uchebnykh zavedeniyakh: innovatsionnye podkhody i ikh realizatsiya [Influence of Russian theory of higher art education on teaching practice in Chinese educational institutions: innovative approaches and their implementation] / Ya. Minman, S. A. Amanzholov // *Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education]*. – 2026. – No. 1-2(168). – P. 178–186.
 13. Liu Yujia. Sravnitel'nyy analiz rossiyskikh i kitayskikh podkhodov k prepodavaniyu akademicheskogo risunka [Comparative analysis of Russian and Chinese approaches to teaching academic drawing] / Liu Yujia, Chen Yutsen, S. A. Amanzholov // *Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education]*. – 2026. – No. 4-2(171). – P. 107–115.
 14. Li, B. Sravneniye kitayskogo i russkogo khudozhestvennogo bazovogo obrazovaniya [Comparison of Chinese and Russian basic art education] / B. Li, S. E. Ignatyev // *Sovremennaya nauka: aktualnye problemy teorii i praktiki. Seriya: Gumanitarnye nauki [Modern Science: Current Problems of Theory and Practice. Series: Humanities]*. – 2020. – No. 4. – P. 62–65.
 15. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya — bakalavr po napravleniyu podgotovki 44.03.01 Pedagogicheskoe obrazovanie [Federal State Educational Standard of Higher Education — Bachelor in the field of study 44.03.01 Pedagogical Education] : [approved by Order of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation] : text with amendments and additions. – Moscow, 2018. – 43 p.
 16. Zubrilin, K. M. Model pedagogicheskogo proektirovaniya sovmestnykh obrazovatel'nykh programm podgotovki uchiteley izobrazitel'nogo iskusstva Rossii i Kitaya [Model of pedagogical design of joint educational programs for training art teachers in Russia and China] / K. M. Zubrilin // *Territoriya novykh vozmozhnostey. Vestnik Vladivostokskogo gosudarstvennogo universiteta [Territory of New Opportunities. Bulletin of Vladivostok State University]*. – 2024. – Vol. 16, No. 3 (71). – P. 180–192.

Дата поступления рукописи в редакцию: 07.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Л.С. Никулина

Экспресс-метод обучения рисованию

Аннотация. В статье предлагается методика нового подхода к рисованию в классической живописи. Она основана на многолетнем практическом опыте, а также на анализе ранее изученных программ. Альтернативный взгляд на методы освоения знаний построен как научно-методическое обоснование системы обучения.

В рисунке базовым понятием является плоское пятно. Манипулирование основными геометрическими формами, их считывание позволяют быстро производить рисунок.

Освоение живописи строится на знании цветового круга Йоханнеса Иттена.

В композиции раскрываются основные задачи размещения объектов на плоской поверхности.

Вся система построена с учётом возрастных и эмоциональных особенностей восприятия. Здесь нет классов — есть лишь степень изучения материала.

В данном методическом комплексе представлена первая ступень освоения материала, который обеспечивает формирование его от визуализации форм до воспроизведения на плоскости в различных вариациях классического рисунка. Методика рассчитана на 3-4 месяца занятий в зависимости от возраста, адаптацию и степень усвоения материала. Концентрация методического материала, его интенсивность отвечает актуальным профессиональным требованиям педагогов и имеет высокую практико-ориентированную ценность.

Ключевые слова: чтение форм, пятно, плоскость, цилиндр, цветовой круг, диапазон цветовой шкалы, гармоничное сочетание, размещение, ритм, развитие воображения.

«Я уверен, что нация, в которой учили бы рисовать, как учат читать, и в которой Рисование было бы столь же распространено, как и грамота, скоро превзошла бы все другие страны во всех искусствах»

Дени Дидро. [1 с.258]



Актуальность: Современное общество с его интенсивным техническим прогрессом требует от человека все более активного познания и оперирования им. Эта концентрация знаний, поиск новых методов наблюдается во всех науках. Повсеместная цифровизация ставит знания в области искусства и рисунка в статус высоко востребованных. Элементарная, скоростная передача знаний при помощи изображений, эмоционального воздействия на человека при помощи цвета увеличивают скорость восприятия. Поиск более короткого пути к ним особенно актуален.

Цель: предложить освоение знаний по классическому рисованию с нуля от простого к сложному более простым и доступным к восприятию сознания способом. Сократить время освоения материала.

Теоретические исследования Н.Н. Ростовцева, В.С. Кузина, С.Е. Игнатьева, С.П. Ломова, Сокольниковой, поиски и находки статистики В.А. Падчеварова являются основой нового подхода в изучении данной проблемы [2 с.256; 3с298]. Участниками данных поисков являлись как ученики изобразительного отделения школы искусств, так и при формировании программы учащиеся дополнительного образования разных возрастов.

В статье обосновывается более мягкий переход к объему. Он осуществляется через чтение цилиндрических форм как плоских. Последовательный перевод их в объемные формы. Кубические формы вводятся позже, более осознано, через понятие перспективы.

Вся система основана на построении от простого к сложному — от чтения плоских форм с применением всех технических возможностей рисования и мышления через пятно до формирования понятий и навыков объема.

Чтение пятна, различные манипуляции формами, варианты технических действий — основа чтения плоского рисунка, основа чтения любых изображений и переход от плоского видения предметов, к плоскостному, к формированию предмета светом и переходу к объемному видению предметов через цилиндрические формы. Они более приемлемы, как начальная форма объема [3 с298; 4с1058-1062].

Выражение пятна заливкой, точкой или штрихом формирует устойчивое восприятие пятна как знака. Линия на данном этапе отодвигается на более поздний период изучения. Она вступает в силу в период обрубковки и формирования объекта, как самостоятельная величина в воздушном пространстве. Линия по-

могает строить объем. Сложность ее в ее многогранности и пластичности. Освоение линии — переход к перспективе, что является задачей второй ступени. На данной ступени также предполагается усвоение знаний о цвете. Они базируются на изучении круга Иоганнеса Иттена с использованием разработок Кузина В.С., Ломова С.П., Игнатъева С.Е., Аманжолова С.А. и др. и применением дидактического пособия Никулиной Л.С. Изучение цвета, его параллельная синхронизация в живописи и композиции помогает гораздо быстро осваивать материал. Это позволяет создать фундамент для понятий гармоничного сочетания цветов, видения тоновых отношений, что является ключевой задачей произведений. Доминанта, предлагаемая иерархия построения листа, композиционный строй и ритм являются базовыми с работой на плоскости и грамотным размещением пятна на листе. На начальном этапе освоения плоской композиции очень помогает трансплантация различных форм и их интерпретация. Движение: (его основные виды, такие как статичное, динамичное, циркульное) меняет подход к композиции, расширяет возможности самовыражения, оперирования плоскостью и пятном.

Упражнения, основанные на психоанализе эмоций, восприятию единства зрения, ощущении и механическом воплощении, предполагают создание произведения как гармоничного и единого процесса. Эта взаимосвязь способствует мощному импульсу развития воображения [6 с208].

Вниманию представлена таблица концентрации формирования первичных знаний при начальном обучении рисованию. Она предлагает как раздельное проведение уроков, так и соединение в один процесс познания рисунка, живописи, композиции, психологии в зависимости от возраста. Это позволит оперировать программой как в индивидуальных случаях, так и в групповом обучении.

1 Ступень

Плоское рисование /от простого к сложному/

Таблица поэтапного освоения рисования

Рисунок /основа - пятно	Живопись /круг Иттена /	Композиция /основные понятия/	Развитие воображения на основе пятна.
1. Построение и чтение простых форм	2. Основные и производные цвета.	2. Понятие движения на листе.	2. Развитие воображения основе линий.
2. Чтение предметов, построение их как плоских форм	3. Растяжка цвета.	3. Доминанта.	3. Эмоциональная выразительность цвета.
3. Сложение форм.	4. Понятие гармоничности цвета.	4. Правило пьедестала	4. Сравнительный анализ предметов.
4. Вращение форм.	5. Равновесие цвета.	5. Диалог форм.	5. Умение анализировать работу.

Рисунок /основа - пятно	Живопись /круг Иттена /	Композиция /основные понятия/	Развитие воображения на основе пятна.
5. Наложение форм	6. Палитра времени года	6. Образное решение.	
6. Вычитание форм.	7. Палитра времени суток.	7. Метод сравнений.	
7. Пропорции. Основные плоские пропорции лица.	8. Цветовые ритмы орнаментов.	8. Диалог между предметами	
8. Пропорции фигуры человека (плоские)	9. Тон в цвете		
9.Тон.			
10. Нарастание и убывание тона			
11. Создание тональной среды			

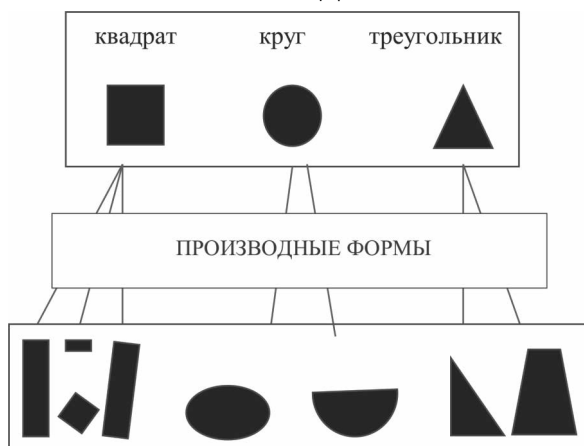
Плоскостное рисование / ввод света /

1. Построение объема в предметах цилиндрической формы.	1.Палитра времени суток.	1. Диалог между тенями и предметами	1. Выявление пропущенных знаний
2.Понятие тени и света при рисовании цилиндрических форм.	2. Технические приемы создания фактуры		
3. Построение сложных форм обрубкой.			

Работа с плоскими формами

Задания выполняются точкой, штрихом, пятном. Держим форму пятна.

Плоское пространство
Рисунок
Основные формы



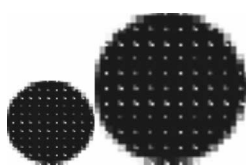


Рис. 1 Сложение

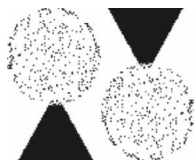


Рис. 2 Вращение

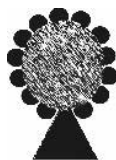


Рис. 3 Наложение

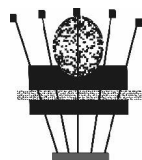


Рис. 4 Заплетение



Рис. 5, 6 Александра 12



Рис. 7. Виктория 8л.
Рис. 8.

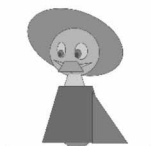
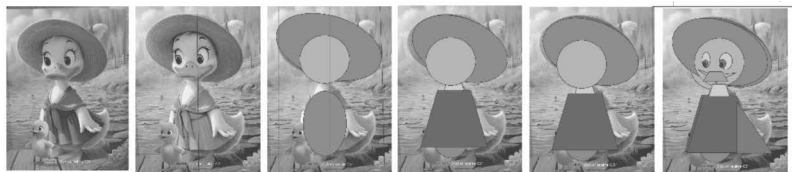
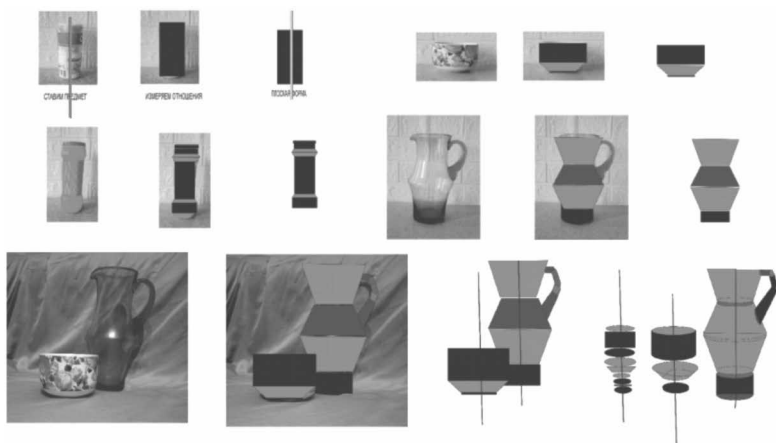


Рис. Андерсен. Гадкий утенок... Россия. г. Аксай. Изд. дом «Проф-Пресс». 2026. 3 с.

Чтение форм

Этапы чтения и построения рисунка геометрическими формами

1. Выделяем крупные формы.
 2. Проводим срединную линию.
 3. Проводим опорные вертикальные и горизонтальные линии.
 4. Относительно линий располагаем крупные формы.
 5. На крупных формах методом наложения размещаем мелкие детали.
 6. Уточняем формы.
 7. Вводим цвет в соответствии замыслу
- Трансплантация реального предмета в плоский



Постепенное построение объема каждой геометрической формы.

Обрубковка

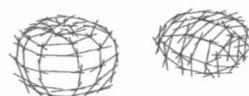
Метод обрубковки, или отсечения воздушного пространства от предмета с помощью прямых касательных линий по контуру и затем уточнения их по предмету. Построение предметов по принципу от большего пятна к меньшему формирует восприятие объема и его передачу. Важным моментом является то, что



Рис.6 Елизавета 8 л.



Рис. 8 Виктория

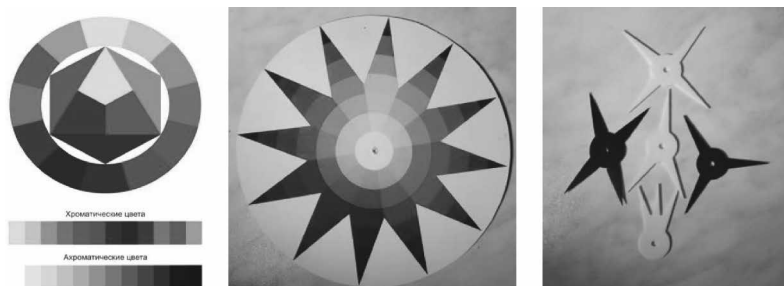


предмет должен быть сложным и контуры его не четкими. При освоении знаний обрубки лучше всего должны быть предложены фрукты, овощи и позже мягкие игрушки – куклы.

В процессе построения постепенно вводится понятие о силе линии и поддержке пятна тоном по объему [7 с2022].

Живопись

Основой знаний этой программы предлагается освоение цветового круга Иоганнеса Иттена с применением дидактического пособия синхронизации цвета, разработанного Никулиной Л.С. [8 с 94;5с462-470]

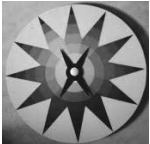
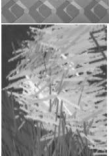
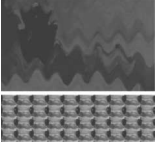
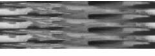


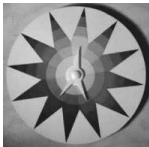
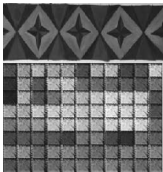
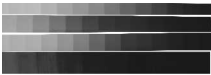
Устройство для подбора гармоничного сочетания цветов.

Изучаются основные и производные цвета. Освоение материала начинается с освоения материала с помощью растяжки хроматического цвета в сторону ахроматических цветов. Это предполагает создание большого диапазона цветов, чем на цветовом круге, и их применение. Вводится понятие монохромной гаммы.

Создание декоративных орнаментов закрепляет эти знания. Далее параллельно с рисунком (задания на движение) вводится задание станковой композиции в монохромной гамме. Чем большая растяжка цвета, тем больший диапазон вариантного решения композиции как декоративной, так и станковой композиции.

Таблица гармоничного сочетания цветов с использованием дидактического пособия для цветового круга И.Иттена

Цветовой круг	Растяжка цвета	Декоративное решение	Живописное решение
 Монохромная гамма	 Любая растяжка цвета от центра цветового круга к светлым или к темным оттенкам создает гармоничное сочетание монохромной цветовой палитры. По направлению стрелки любой оттенок будет гармоничным.		 Рис.1. Эмилия 8л. Борщ готов.
 Близкородственные цвета	Диапазон 2-х близлежащих стрелок, их вариантного сочетания в композиции возможен около 245. (Это только при представленных на круге цветов). При большей растяжке он увеличивается. 		 Рис.2. Александра 13л. Яблоки.
 Контрастная гамма	 Направление 2-х противоположных стрелок формирует полярную гамму.		 Рис.3. Эмилия 7л. Натюр-морт.
 Триада близкородственной гаммы	Триада сближенной цветовой гаммы создает как мягкую светлую гамму, так и тяжелую. Цветовой строй довольно сближен. 		 Рис.4. Елизавета. 10. Трамвайчик.
 Триада контрастной гаммы	Триада контрастов отличается своей гармоничной насыщенностью. 	 	 Рис.5. Эмилия 9л. Папин завтрак.

Цветовой круг	Растяжка цвета	Декоративное решение	Живописное решение
 Триада 2-х сближенных и контрастной гаммы	Каждая из триад дает в композиции более 2500 вариантов цветовых решений. 		 Рис.6. Александра.13л. Кумушки.
 Квартет	Тетрада наиболее обширна в своей вариативности. Однако желательно использовать только гармоничные сочетания иначе легко воспроизвести дисгармонию. 		 Рис.7. Елизавета 11 л.У фотографа.

[9 с 303;10 с282;5 с462-470]

Важную роль в подборе цвета при сближенной гамме играет абрис. Стрелки цветового круга помогают легко находить соответствующий тон.

Гармоничное сочетание и управление цветом позволит формировать эстетическую культуру в обществе и грамотно использовать цвет как в живописи, так и в социальной среде [11 с104].

Дидактическое пособие — это важный инструмент в формировании знаний и умений, который помогает как художнику в поисках задуманного, так и учащимся. Использование дидактического пособия в начальных классах позволит заложить крепкие знания цветоведения.



Маргарита 9л. Пейзаж.(абрис)



Александра 12л.Собака из питомника.(акценты)

Композиция

Размещение

Анализ ошибок – секреты размещения на листе

Слишком крыпно

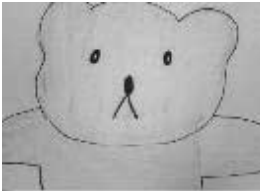


Рис. 1. София 8л.

Смещено в сторону



Рис. 2. Ангелина 10л.

Смещено в угол

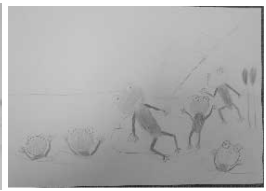


Рис. 3. Анджела 8л.

Движение на листе создает эмоциональный настрой картины, озвучивает его замысел.

Статичное

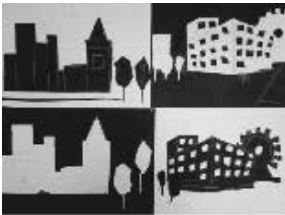


Рис. 1. Елизавета 10л.

Динамичное



Рис. 2. Елизавета 9л.

Циркулярная пластика



Рис.3. Анджела 9л.

Понятие движения на листе:

Центральной задачей для композиции является выделение главного и размещение его на плоскости. Доминанта всегда будет ведущей и занимает либо большую массу на плоскости, либо выделяется тоном и проработанностью формы.

Правило пьедестала формирует иерархию композиции. И если доминанта главная и одна, то второстепенных форм может быть несколько, и они поддерживают доминанту. 3-х мест может быть еще больше. Их роль усиливает звучание доминанты.

Доминанта

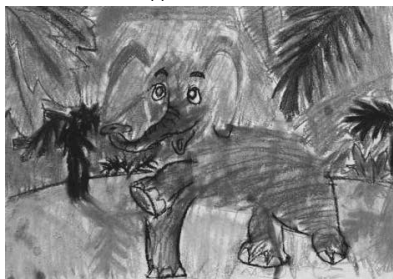


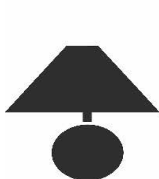
Рис. 1. Эмилия 7л.

Правило пьедестала



Рис. 2. Эмилия 8 л.

Таблица ритмов в композиции
 Деление форм Уменьшение увеличение ритма Повторы ритмов Заплетение



Деление форм на ритмические составляющие является важной частью как декоративной, так и станковой композиции. Ритм форм и пространств между формами делает композицию сложной и насыщенной.

Образное решение

Преобразование неживых предметов в образ — один из важных факторов развития воображения. В задании объединяются знания натуры и образное мышление.



Рис.1. Виктория 8. Кошки на окошке.

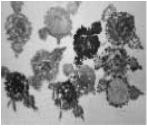
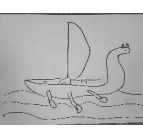


Рис.2. Полина 8л. Кошки на окошке.



Рис. 3. Эмилия 8л. Подарок.

Психологические факторы /возрастная адаптация/

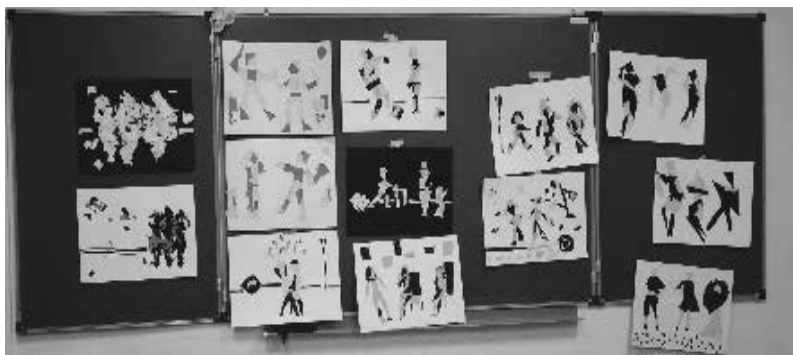
Пятно	линия	цвет	материал
			
Рис. 1. София 8л. Птичья ферма.	Рис.2. София 8л. Удивленный заяц.	Рис.3.Анастасия 11л. На детской площадке	Рис. 4. Елизавета. 8л.На- тюрморт с кувшином. Сан- гина.
			
Рис. 5. Василиса. 8д. Маленький принц.	Рис.6. Елизавета 8л. Корабли из прошлого.	Рис. 7. Володя 10л. Собака из питомника.	Рис. 8. Дизайн для часов. Бумага.

Преодоление психологического барьера, особенно на начальной стадии обучения, задача не менее важная, чем знания, которые приобретает ученик. Умение чувствовать материал, навыки владения кистью, карандашом, свобода в общении с листом даются не сразу [12 с215].

Опыт мастеров, поддержка педагога, обширное использование материалов и технических средств, наглядный материал, дидактические пособия расширяют кругозор и умения обучающихся [13 с92-94].

Рисование с натуры, посещение выставок, музеев, других учебных заведений с профильной тематикой стимулируют рост в преодолении трудностей, воспитывают интерес к познанию.

Занятия сравнений с другими после каждого занятия учат сравнивать свои работы с работами других, помогают анализировать достижения, анализировать ошибки свои и других.



Доска сравнений

Критерий оценки работ учащихся по возрасту, качеству знаний за время обучения. (дополнительное образование.)

Имя /возраст	2023-2024	2024-2025	2025-2026
Эмилия 7-9л.	 Рис.1. Моя мама	 Рис.2. Нежная мам	 Рис.8. Преобразование линии в объем
Маргарита 9-11 л.	 Рис.1. Натюрморт с травами	 Рис.3. Натюрморт.	 Рис. 5. Членение плоскостей.
Елизавета 9-11л.	 Рис.1. Друзья.	 Рис 2. Стул с тканью.	 Рис.3.Мы вместе.

Имя /возраст	2023-2024	2024-2025	2025-2026
Таисия 10-12л.	 Рис.1. Дед Мороз.	 Рис.2. Натюрморт с гипсовой головой.	 Рис.4. Натюрморт с бидоном.
Александра 12- 14л.		 Рис.2. Чучело птицы. Натура.	 Рис.4. Набросок с натуры.
Василиса 8л			 Рис.3. Натюрморт с апельсина- ми.

Заключение

Анализ новой научно-методической системы показывает, что разновозрастные обучающиеся, начиная с нулевого уровня, за незначительный промежуток времени получают достаточный уровень для усвоения знаний предпрофессиональной подготовки. Чем взрослее ребенок, тем интенсивнее идет развитие. Первая ступень доступна, последовательна и предоставляет широкие возможности для творческой работы преподавателя с ориентацией на возможности учеников.

Это новое методическое решение позволит ускорить освоение знаний в 2-3 раза и сформировать осознанный подход к умению рисовать. Возможна адаптация ее и в общеобразовательных школах.

Автор выражает искреннюю благодарность Игнатьеву Сергею Евгеньевичу - доктору педагогических наук, профессору - за помощь в формировании плана работы и ценные советы, за анализ и конструктивные предложения. Хлебникову Александру - Сергеевичу- кандидату педагогических наук, доценту - за ценную информацию в поиске материала и его источников. Буровкину Людмилу Александровну - доктору педагогических наук, профессору - за информацию, помощь и поддержку. Редакцию журнала "Искусство и

образование" за правильное формирование статьи согласно их требованиям. Детям студии "Дар" за предоставление творческих работ для публикации.

Литература

1. Дидро Д. План университета или школы публичного преподавания всех наук для Российского правительства // Дидро Д. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. И. К. Луппола. - М.: Л.: Academia, 1935-1947. - Т. 10. - С. 258
2. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: учебник для вузов. 3-е изд. М.: Агар, 2000. 256 с.
3. Падчеваров В.А. Активация познавательной деятельности учащихся на уроках рисования с натуры. Диссертация кандидата наук. МПГУ 1968. 298 с.
4. Никулина Л.С., Игнатьев С.Е. По следам неопубликованных открытий. В сборнике: Педагогический вектор России 2026: традиции, реформы, ценностный суверенитет. Сборник статей. Москва, 2026. с. 1058-1062. 5. Никулина Л.С. Методика использования дидактического пособия при работе с цветовым кругом Иоганнеса Иттена. В сборнике: Актуальные вопросы гуманитарных и социальных наук. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Чебоксары, 2026. с.462-470.
6. Игнатьев С.Е. Закономерности изобразительной деятельности детей: Учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект; Фонд "Мир", 2007. 208 с.
7. Дюрер А. Трактаты. - М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2022. - ISBN: 978-5-98062-141-4.
8. Иоханнес Иттен Искусство цвета Перевод и предисловие: Л. Монахова. Москва Издательство: Д. Аронов Объем: 94, [1] с. ISBN: 978-5-94056-020-3
9. Кузин В.С. Психология живописи: учебное пособие для вузов по специальности "Изобразительное искусство". 4-е изд., испр. М.: ОНИКС, 2005. 303 с.
10. Ломов С.П. Живопись. М.: АГАР, 2008. 232 с.
11. Ломов С.П. Дидактика художественного образования. - М.: Педагогическая академия, 2010, 104с.
12. Занков Л.В. Редакторские сборники и коллективные труды (под его редакцией) 17. Наглядность и активизация учащихся в обучении / Под ред. Л. В. Занкова. - М.: Учпедгиз, 1960. - 215 с.
13. Хлебников, А. С. Значение упражнений на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе / А. С. Хлебников, И. С. Беляев. - Школьная педагогика. - 2017. - № 1 (8). - С. 92-94.
14. Основы декоративно - прикладного искусства: учебник / Л.А. Буровкина, Т.В. Ганова, А.В. Игнатьева. М.: УЦ Перспектива, 2025. 248 с.
15. Руднев И.Ю. Роль живописи в обучении дизайнеров // Бизнес. Образование. Право. 2020. № 2 (51). С.356-361.
16. Чистяков А.П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., Искусство. 1952. 592 с.
17. Шорохов Е.В. Композиция. М. Просвещение. 1979. 303 с.; ил.

REFERENCES

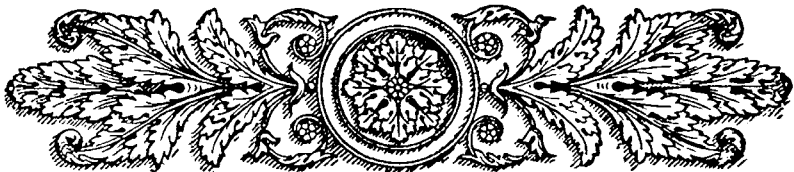
1. Didro D. Plan universiteta ili shkoly publicnogo prepodavaniya vseh nauk dlya Rossijskogo pravitelstva (Plan of a University or School of Public Instruction of Sciences for the Russian Government), Moscow, Leningrad: Academia, 1935-1947, p. 258.
2. Rostovcev N. N. Metodika prepodavaniya izobrazitel'nogo iskusstva v shkole (Methods of Teaching Fine Arts in School), Moscow: AGAR, 2000. 256 p.
3. Padchevarov V. A. Aktivaciya poznavatel'noy deyatel'nosti uchashchihsya na urokah risovaniya s natyury (Activation of students' cognitive activity in drawing lessons from nature). Candidate of Sciences dissertation, Moscow: MPGU, 1968, 298 p.
4. Nikulina L. S., Ignatjev S. E. Po sledam neopublikovannykh otkrytij (Following the footsteps of unpublished discoveries). In: Pedagogicheskij vektor Rossii 2026: tradicii, reformy, cennostnyy suverenitet, Moscow, 2026, pp. 1058-1062.

5. Nikulina L. S. Metodika ispolzovaniya didakticheskogo posobiya pri rabote s cvetovym krugom Iohannesa Ittena (Methods of using a didactic aid when working with Johannes Itten's color wheel). In: Aktualnye voprosy gumanitarnykh i socialnykh nauk, Cheboksary, 2026, pp. 462-470.
6. Ignatyev S. E. Zakonomernosti izobrazitel'noy deyatel'nosti detey (Regularities of Children's Artistic Activity), Moscow: Akademicheskii Proekt; Fond Mir, 2007, 208 p.
7. Dyurer A. Traktaty (Treatises), Moscow: Izdatel'stvo Studii Artemiya Lebedeva, 2022.
8. Itten I. Iskusstvo cveta (The Art of Color), Moscow: D. Aronov, 2008, 95 p.
9. Kuzin V. S. Psihologiya zhivopisi (Psychology of Painting), Moscow: ONIKS, 2005, 303 p.
10. Lomov S. P. Zhivopis (Painting), Moscow: AGAR, 2008, 232 p.
11. Lomov S. P. Didaktika hudozhestvennogo obrazovaniya (Didactics of Art Education), Moscow: Pedagogicheskaya akademiya, 2010, 104 p.
12. Zankov L. V. (ed.) Naglyadnost i aktivizatsiya uchashchihsya v obuchenii (Visualization and activation of students in learning), Moscow: Uchpedgiz, 1960, 215 p.
13. Hlebnikov A. S., Belyaev I. S. Znachenie uprazhnenij na urokah izobrazitel'nogo iskusstva v obshcheobrazovatel'noy shkole (The importance of exercises in fine arts lessons in a comprehensive school). Shkolnaya pedagogika, 2017, No. 1 (8), pp. 92-94.
14. Burovkina L. A., Ganova T. V., Ignatyeva A. V. Osnovy dekorativno-prikladnogo iskusstva (Foundations of Decorative and Applied Arts), Moscow: UC Perspektiva, 2025, 248 p.
15. Rudnev I. Yu. Rol zhivopisi v obuchenii dizainerov // Biznes. Obrazovanie. Pravo. 2020. № 2 (51). S. 356-361.
16. Chistyakov A. P. Pisma, zapisnye knizhki, vospominaniya (Letters, Notebooks, Memoirs), Moscow: Iskusstvo, 1952, 592 p.
17. Shorohov E. V. Kompozitsiya (Composition), Moscow: Prosveshchenie, 1979, 303 p.

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ



О.Б. Элькан, К.А. Гаязетдинова

Патриотическое подвижничество как интегральный принцип жизни и творчества рода Васнецовых

Аннотация. Цель настоящей работы состоит в выявлении и анализе феномена патриотического подвижничества в истории знаменитого российского рода Васнецовых. Представители этой семьи, включавшей не только известных художников, но также священство и воинское сословие, внесли заметный вклад в развитие культуры России. Подвижничество во благо Отечества стало той этической и эстетической доминантой, что объединила различные поколения семьи Васнецовых. Методологической основой исследования послужили историко-генетический, историко-биографический, компаративный методы анализа.

Ключевые слова: род Васнецовых, подвижничество, личная и культурная биография, этика, эстетика.



Актуальность. Семейство Васнецовых представляет собой одну из уникальных династий в истории русской культуры. В последнее время в гуманитарных исследованиях особую популярность приобретает холистический подход, в рамках которого жизнь и творческая деятельность художественных династий оказываются объектами анализа не только — и даже не столько — «чисто» искусствоведческого, сколько общегуманитарного, междисциплинарного, с подключением методов исследования «смежных» дисциплин — культурологии, антропологии, психологии, социально-политических и других наук. В результате подобного «синтетического» подхода история художественных многопоколенных кланов предстает в качестве целостного, сложного и специфического социокультурного феномена. Такие исследования обеспечивают, в частности, адекватное понима-

ние механизмов «внутриклановой» трансляции тех или иных ценностей между поколениями.

«В истории русской культуры найдется не так много художественных династий, игравших столь значимую роль в ее развитии, как Васнецовы. Смелые новаторы в живописи, они открывали богатые перспективы для искусства будущего» [6, с. 8]. Интерес ученых и публики к семейству Васнецовых недавно получил новый импульс в связи с проведенной Третьяковской галереей в 2024 году масштабной выставкой, посвященной наследию и роли этой семьи. Формальным поводом для организации экспозиции послужила знаменательная дата — 175 лет со дня рождения В.М. Васнецова [6].

Степень изученности рассматриваемой проблемы. Жизни и творчеству представителей прославленной русской династии Васнецовых посвящен обширный круг академических исследований, начиная с работ XIX века. Большей частью объектами исследования в этих работах выступали отдельные персоналии, главным образом — знаменитый художник Виктор Михайлович Васнецов и его младший брат Аполлинарий Михайлович Васнецов. Так, первая посвященная Виктору Михайловичу полноценная научная монография под авторством А.И. Успенского вышла уже в 1906 г. [14]. Ее автор особое внимание уделил роли художника именно и в первую очередь как выразителя русского народного духа, чьи произведения послужили важным вкладом в развитие отечественной культуры и самоидентификации русского народа. Серьезный вклад в изучение истории и биографий представителей рода Васнецовых внесли О.Н. Виноградов [8], И.А. Любимова [5] и др.

Современные авторы — такие как П.С. Волкова, О.Д. Атрощенко, Н.В. Харсеева, Е.Н. Щербакова (правнучка В.М. и А.М. Васнецовых), Е.З. Абрамович, Н.В. Дубовцева, В.Г. Гордеюк, Д.А. Байстрюченко, — все чаще переносят фокус внимания собственно на «династию», «клан», «род» Васнецовых, вероятно, в числе прочего и не без влияния вышеупомянутой знаменательной даты (175-летия со дня рождения В.М. Васнецова) [См., напр.: 1; 2; 9; 10; 11; 16; 17]. Богатый материал по истории рода представлен в книге его современной представительницы — Ольги Васнецовой, двоюродной правнучки Виктора и Аполлинария Васнецовых, с довольно провокативным названием «Васнецовщина» [4]. В советское время, по ее воспоминаниям, практически замалчивался (или лишь бегло упоминался) факт рождения Виктора и Аполлинария в семье священника, а уж тем более — их принадлежность к роду, в котором священническую стезю выбирали подряд несколько поколений [4, с. 10].

Заголовки некоторых современных статей («Аполлинарий Васнецов: служение Москве» И.А. Ртищевой [13], «Род Васнецовых: служение Отечеству (на примере священства и воинства)» коллектива авторов [15]) заметно переключи-

кается с темой настоящей работы, поскольку термины «служение» и «подвижничество» можно рассматривать как почти синонимичные. Рассматривая историю семьи Васнецовых в аспекте идеала служения, ученые получают возможность объединить под этим знаком явления и процессы (биографические подробности, специфику творчества, даже определенные детали быта), которые в ином случае могли бы восприниматься как разрозненные и относительно случайные. Мы, как и авторы последней из названных работ, решили уже в заглавии акцентировать именно патриотическую направленность «служения» рода Васнецовых, его смыслопорождающую значимость как деятельность на благо и в интересах России, русской культуры, русского народа; однако, безусловно, подобное патриотическое служение или подвижничество стало своего рода «визитной карточкой» не только тех Васнецовых, кто известен своим священническим или военным статусом, но в полной мере относимы также и к Васнецовым-художникам.

Хотя историю вятской семьи Васнецовых отслеживают до ее пермских истоков XVII столетия, в качестве истинного «прародителя» династии принято рассматривать священника Михаила Васильевича Васнецова (1823-1870). Ольга Васнецова начинает рассмотрение истории своего рода с Игнатия Васнецова, жившего в XVII веке в городе Хлынов и предположительно также бывшего священником. Но независимо от того, кого конкретно — Игнатия или Михаила — называть «прародителем», не вызывает сомнения факт своеобразного «духовного генезиса» всего клана — а именно широкой представленности в его рядах, на протяжении столетий, православного священства.

В советское время к «церковникам» принято было относиться пренебрежительно, видя в них темную и невежественную прослойку. Сегодня мы, конечно, понимаем, насколько далекими от действительности были подобные представления. «Священнослужители были одними из самых образованных людей в до-революционной России: древние летописи — источники исторических сведений о событиях глубокой старины писали и переписывали монахи в монастырях, иконопись дала начало развитию живописи, церковное песнопение до сих пор поражает слух и проникает в самые глубины сердца. Священники считали важным дать образование и своим детям. Из среды духовенства вышли многие выдающиеся ученые, художники, врачи, учителя» [11, с. 50].

Михаил Васильевич Васнецов, облик которого известен зрителям по сделанному после его смерти портрету кисти В.М. Васнецова («Портрет отца», 1870), также выбрал духовный путь, подобно многим своим предкам; в том числе — своему отцу Василию, деду Козьме, прадеду Иоанну. Весьма показательно, что и супруга Михаила Васильевича, Аполлиария Ивановна, происходила из рода вятских священников Кибардиных; ее отец, Иоанн Тимофеевич Кибардин,

до самой кончины служил в приходе в селе Мухино. Большинство представителей обеих семей были выпускниками Вятской духовной академии. Строгий патриархальный уклад села Рябова, где поколениями жили Васнецовы, был вполне привычен для российской сельской провинции. Эта долгая цепь преемственности, впрочем, достаточно типичная для православной церковной традиции, заложила прочный фундамент не только нравственного совершенствования, но и любви к родной культуре — ведь на протяжении столетий православие, безусловно, оставалось органичной составляющей самого представления о Родине, Отечестве, России.

Известно, что уже и мать Михаила Ольга Александровна была художником-самоучкой, в доме которой его сыновья впервые увидели целое собрание картин. Также и сам Михаил Васильевич неплохо рисовал, унаследовав художественные способности от матери и передав их детям — позже далеко превзошедшим своим мастерством и отца, и бабушку. Именно он дал им первые навыки рисования, которому лично обучал сыновей помимо чтения, письма и пения.

Дальнейшая история семьи наглядно продемонстрировала эволюцию религиозного представления о христианском «подвижничестве» в идею служения своей стране и ее культуре, тесной соотнесенности собственной судьбы и судеб Отечества. Это уже не только чисто церковное служение, но идеал подвижческого служения собственному народу, его просвещению и культуре.

Михаил Васильевич и Аполлинария Ивановна жили небогато, но вырастили и «поставили на ноги» шестерых детей. Двое из которых, Виктор и Аполлинарий (названный так в честь матери), стали знаменитыми российскими художниками и оставили заметный след в русском искусстве. Их творчество — зримый пример воплощения в жизнь ценностей, разделяемых предыдущими поколениями Васнецовых.

Виктор Михайлович Васнецов (1848-1926), как предполагалось изначально, также должен был продолжить династию священников. Он даже поступил в ту же Вятскую духовную семинарию, которую заканчивали столько его предков, и проучился в ней несколько лет. Страсть к рисованию, заложенная отцом-священником, остро проявилась уже в эти годы, и последний курс Виктор все-таки не доучился: заручившись отцовским разрешением, он переехал в Санкт-Петербург и вскоре начал обучение в Академии художеств. Первоначальную известность Виктор Михайлович получил как представитель Товарищества передвижников, главной идеей которого всегда была близость к народу. Ранние картины В.М. Васнецова («С квартиры на квартиру», 1876, «Книжная лавочка», 1876, «Преферанс», 1878, и др.) отличало стремление к реализму и даже к «бытописательству», вообще очень характерное для передвижников. Со временем Васнецов, придерживавшийся консервативных взглядов, во многом разошелся с

передвижниками. Он выбрал собственный, уникальный творческий путь — и, при всей уникальности этого пути, мы не можем не заметить колоссальное влияние на него ценностей, заложенных с детства. Отныне идеалом и светочем для Виктора становится русская национальная идея и идентичность, возрождению которой он посвятил оставшиеся годы. (Еще одна показательная деталь — участие В.М. Васнецова в подготовке литературно-художественного альманаха «Книга русской скорби», посвященного жертвам революционного террора. Этот проект в дальнейшем оценивался весьма неоднозначно, в связи с коренными противоречиями в социально-политических взглядах писавших о нем авторов; однако сам факт явственно говорит о том, как близко к сердцу принимал художник драматические перипетии истории своей страны.)

Самые знаменитые картины В.М. Васнецова представляют эпические полотна, посвященные древнерусской истории в ее романтизированном, мифологизированном «изводе»: «Аленушка», 1881; «Витязь на распутье», 1882; «Иван Царевич на Сером Волке», 1889; и особенно — дописанные к 1898 году «Богатыри», ставшие фактически символом, эмблемой русской национальной идентичности на многие десятилетия вперед и не утратившие этого статуса вплоть до настоящего времени. «Виктор Васнецов, обратившись к фольклорно-эпическим сюжетам, стал предтечей символизма и модерна в России...» [6, с. 8]. Порой можно встретить адресованные Васнецову упреки в некоторой «лубочности» его эпичных полотен, потакании массовым — а значит, весьма неприятным — художественным запросам «толпы». Однако, возможно, мы до сих пор еще не способны в полной мере оценить ту колоссальную роль, которую играют мегасимволы, подобные его «Богатырям», в формировании, поддержании и развитии общего самосознания целой нации.

К концу 1890-х годов на первый план в его творчестве выходят христианские мотивы и сюжеты. Васнецов практически полностью отдается художественно-религиозному подвижничеству, расписывая православные храмы — в киевском Владимирском соборе, в Санкт-Петербургской церкви Спаса-на-Крови, в московской церкви Рождества Иоанна Предтечи, в софийском храме памятника Александра Невского и др. Работ на религиозные темы им было написано множество; неоднократно проводились их специализированные выставки. Притом, «имея обыкновение не оставлять в свою пользу чистого дохода с выставок своих религиозных работ» (как он сам сообщал, например, в письме Н.С. Щербатову от 17 мая 1910 г. [7, с. 220]), художник обычно жертвовал средства, полученные от экспозиций, на близкие его сердцу патриотические проекты. Так, в приведенном примере он предлагает тысячу рублей на нужды Исторического музея, директором которого был Николай Сергеевич Щербатов.

Именно в этот период Виктор Михайлович Васнецов окончательно сформировался как «духовный» художник — и, следовательно, как истинный наследник традиций и ценностей своего рода. Дочь Васнецова Татьяна, тоже художница, помогала отцу в работе над храмовой росписью, а сын Михаил стал священником, как его прадед и тезка М.В. Васнецов. (Всего у Виктора Михайловича и его жены Александры было пятеро детей.)

Даже после Октябрьской социалистической революции Виктор Васнецов не изменил своим истинным идеалам. Хотя в условиях советской атеистической идеологии он, конечно, не мог открыто исповедовать и проповедовать религиозные идеи, он нашел своеобразную «компенсацию» в повторном обращении к материалу русских сказок. Цикл «Поэма семи сказок» фактически завершал творческую биографию В.М. Васнецова. «Мастер избрал крупный формат картин и наделил образы драматизмом и романтическим пафосом. Можно предположить, что, назвав цикл сказочных картин «поэмой», Васнецов еще раз подчеркивал монументальность, эмоционально-возвышенную тональность произведений и, главное, особое значение, которое придавал всему замыслу» [3, с. 7]. Цикл включал такие прекрасные картины на сказочные сюжеты, как «Баба Яга», «Спящая царевна», «Ковер-самолет», «Кашей Бессмертный» и др.

«Хотя я только художник, — писал в свое время В.М. Васнецов, — но народ свой люблю не на картинах только и жанрах — люблю его всего, его богатырскую, подчас размашистую натуру, его песню, сказку, его художество, его всю, наконец, многострадальную историю. . . » [7, с. 212]). И эти слова полностью отражали его не только художественное, но и глубоко личностное кредо, верность которому он доказывал своей жизнью и творчеством.

Не менее интересно сложилась судьба другого сына М.В. и А.И. Васнецовых, Аполлинария, для которого Виктор стал не только старшим братом, но и учителем. Как и Виктор, изначально он готовился принять священничество и даже окончил (в отличие от брата) Вятское духовное училище. Но пример старшего брата оказался для него заразительным — Аполлинарий переехал в столицу. Та глубокая любовь к народу, о которой писал Виктор, у Аполлинария в молодости приняла форму участия в «народнических» кружках и сообществах, весьма популярных в то время в среде российской разночинной интеллигенции; позднее он присоединился к тому же Товариществу передвижников.

Настоящую славу Аполллинарию Васнецову принесли его работы, посвященные старой Москве. Их специфической особенностью было стремление автора не только донести до аудитории аутентичные, почти «археологически-точные» и чуждые тенденции «приукрашивания» старомосковские виды, — но и запечатлеть на холсте свою собственную очарованность русской историей, ее уже почти забытыми и вызывающими ностальгию образами. Высокие заслуги

А.М. Васнецова в развитии русского искусства были, можно сказать, признаны «официально»: не получивший формального художественного образования (но обучавшийся живописи у брата и других маститых художников), он стал академиком Санкт-Петербургской Академии художеств.

Аполлинарий, в сущности, выбрал служение любимому Городу, сбережение для потомков как целостного его образа, так и многочисленных и многообразных деталей, вызывающих у одних подлинный интерес, у других — ностальгию по ушедшему, но не забытому. Выполнение этой миссии он не ограничивал только живописью, активно участвуя в деятельности городских комиссий по сохранению и восстановлению старой Москвы, а также в работе московских музеев.

Оба брата исповедовали также идею коллективного служения искусству: общество творцов, по их убеждению, имеет существенно больший потенциал в деле служения искусству и обществу, чем «замкнутое на себя» индивидуальное творчество. Руководствуясь этой идеей, они принимали активное участие в деятельности знаменитого «Абрамцевского художественного кружка», участниками которого были, помимо них, такие прославленные мастера того времени, как В.Д. Polenov, И.Е. Репин, В.А. Серов, М.А. Врубель, К.А. Коровин и др.

Художниками, уже в советское время, стали внук и правнук Виктора Михайловича — Андрей Владимирович (1924-2009) и Федор Андреевич (1959-1996) Васнецовы, а также еще один его внук Юрий Алексеевич (1900-1973), которого называли «народным художником», и правнучка Елизавета Юрьевна (р. 1937). Дочь еще одного из сыновей Михаила Васильевича, Аркадия, Любовь стала скульптором, его сын Константин — художником-любителем. Духовные и художественные традиции рода Васнецовых не канули в прошлое и сегодня. Так, известно, что современный архитектор Николай Борисович Васнецов (р. 1960) Аркадию, брату Виктора и Аполлинария, приходится правнуком по прямой линии. В своей профессиональной деятельности Н.Б. Васнецов гармонично объединяет «священническую» и «художественную» линию своей знаменитой семьи: им были спроектированы десятки храмов, домовых церквей и часовен, за строительство которых Н.Б. Васнецов был даже удостоен ордена святого Серафима Саровского III степени и других церковных наград и знаков отличия.

Одна из самых интересных персоналий в приведенном перечне — Андрей Владимирович Васнецов, внук В.М. Васнецова. А.В. Васнецов прославился как художник, работающий в «суровом стиле». Его творческая биография наиболее наглядно раскрывает развитие принципа подвижничества уже в новых реалиях и на новом материале, в условиях советского и постсоветского общества. А.В. Васнецов принадлежал к когорте художников-фронтовиков, он прошел фактически всю Великую Отечественную войну, дойдя до Кенигсберга. Среди его работ сотни портретов, реалистических сцен, монументальные скульптур-

ные и мозаичные композиции. «Со второй половины 1950-х годов имя младшего Васнецова на слуху: он был одним из лидеров молодежного движения оттепели в нашем искусстве, среди первых отечественных мастеров он открывал и утверждал современный стиль, осуществив прививку формотворческих идей модернизма к поэтике русской картины. Вопреки разносам партийной критики Андрей Владимирович Васнецов многое сделал, чтобы у нас появилось современное искусство стенописи, монументально-декоративного ансамбля — искусство, соединившее публицистическую актуальность, волевой интеллектуализм, присущую новому дню энергию ритмов и форм выражения с философией человечности. Он стал также одним из крупнейших мастеров-педагогов русской художественной школы второй половины XX века...» [12, с. 48]. Творчество А.В. Васнецова было по достоинству оценено и неоднократно отмечалось высокими наградами, включая Государственную премию СССР, премию Ленинского комсомола и др. Известной в творческих кругах художницей была также и его супруга, Ирина Ивановна Васнецова (в девичестве Анисимова, 1927-2014), одна из работ которой также была удостоена премии Ленинского комсомола.

В советское время сами понятия «служения» и «подвижничества» не обесцениваются, но как бы переориентируются: их объектами оказываются теперь не «Божественное» и не абстрактная «национальная идея», а вполне земные идеалы прославления человека труда, научно-технического прогресса и развития. Тем не менее, духовная составляющая (морально-этическая, нравственная ответственность индивида) сохраняет свое доминантное положение и в творчестве потомков Васнецовых советской эпохи.

«Благодарную память в народе оставили о себе представители известного рода Васнецовых, выходцев Вятской земли, — талантливые художники, выдающиеся учителя, священники, посвятившие свою жизнь служению Богу, просвещению и помощи людям» [11, с. 50].

Рассмотрев достаточно сжато предложенную тему, мы можем прийти к заключению, что принцип подвижничества по-настоящему объединяет многие поколения знаменитого рода. Сама идея подвижничества, служения, превалирования интересов общего (Бог, Родина, искусство, народ) над ограниченными частными — на протяжении веков выступала в качестве парадигматической идеи в истории рода Васнецовых. Практическая реализация этого принципа могла принимать различные формы в разных исторических условиях, но сам фундаментальный принцип (подвижничество, направленное на благо страны, ее культуры и ее народа), передаваемый от родителей к детям еще в священнических семьях прошлых веков, всегда остается, по большому счету, неизменным. В роду Васнецовых деятельность, часто связанная с эстетической (художественной) сферой, в качестве одной из важнейших своих характеристик сохраняет обогащение

этой деятельности духовным, надличностным началом — в полном соответствии со словами, записанными когда-то в дневнике художником Виктором Васнецовым, сыном священника Михаила Васнецова:

«Христос — сын Бога живого. Бог есть дух, божий сын есть сын долгих тысячелетий; человек уже нашел возможность почти беспрепятственно идти, куда пожелает <...> Поистине: начало новой эры в культурной жизни человечества <...> Если бы в поиске человека возвысился духовный человек, тогда было бы торжество добра...» [7, с. 219].

В качестве важного вывода хотелось бы подчеркнуть также колоссальную значимость подобного примера в современных условиях. Ведь речь идет не просто о конкретной семье — а об одной из самых известных духовных и творческих династий в российской культуре. Высокая популярность и узнаваемость («медийность», как сказали бы сегодня) ее представителей, безусловно, накладывает на них определенную ответственность. Сами сегодняшние представители рода вполне осознают его роль и значение в масштабах российского культурного пространства. Свидетельством тому — создание в 2015 году специального Фонда сохранения культурного наследия Васнецовых, в правление которого входят Ольга Александровна, Николай Борисович и Елизавета Юрьевна Васнецовы — сегодняшние потомки прославленных предков.

Литература

1. Абрамович Е.З., Щербакова Е.Н. Род Васнецовых-Шкляевых: культурологический анализ: монография. — Краснодар: КВВУ, 2019. — 80 с.
2. Атрощенко О.Д. Виктор Васнецов — глава художественной династии и основоположник национально-романтического стиля в России // Третьяковская галерея. — 2024. — №1 (82). — URL: <https://tretyakovgallerymagazine.ru/articles/1-2024-82/nash-sovremennik-andrei-vasnetsov> (дата обращения: 09.07.2026)
3. Васина Е.В. Интерпретации фольклорных сюжетов в позднем творчестве В.М. Васнецова: "Поэма семи сказок": Дисс. ... канд. искусствоведения. — М., 2021. — 312 с.
4. Васнецова О.А. Васнецовщина. — М.: РИП-Холдинг, 2019. — 368 с.
5. Васнецовы: Материалы исследования / Сост. и науч. ред. И.А. Любимова. — Киров: АО "Городская газета". 1993. — 126 с.
6. Васнецовы. Связь поколений. Из XIX в XXI век: альбом-каталог / Сост. О.Д. Атрощенко, Д.В. Манукян; отв. Ред. Т. Л. Карпова. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2024. — 455 с.
7. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.Л. Ярославцевой. — М.: Искусство, 1987. — 496 с.
8. Виноградов О.Н. Вятский род Васнецовых: исследование. — Киров: Частный издатель А.А. Михеев, 1998. — 100 с.
9. Волкова П.С., Харсеева Н.В., Щербакова Е.Н. Династия Васнецовых: малые детали большого наследия // Иконы. — 2021. — №3. — С. 58-67.
10. Волкова П.С., Щербакова Е.Н. Васнецовы и музыка: к постановке проблемы // Вестник музыкальной науки. — 2020. — №4. — С. 198-205.
11. Дубовцева Н.В., Гордеюк В.Г. По следам старинного рода Васнецовых // Иднакар: методы историко-культурной реконструкции. — 2016. — №4 (33). — С. 50-57.

12. Морозов А. Наш современник Андрей Васнецов // Третьяковская галерея. — 2024. — №1 (82). — URL: <https://tretyakovgallerymagazine.ru/articles/1-2024-82/nash-sovremennik-andrei-vasnetsov> (дата обращения: 09.07.2026)
13. Ртищева И.А. Аполлинарий Васнецов: служение Москве // Московский журнал. — 2016. — № 7. — С. 2-15.
14. Успенский А.И. Виктор Михайлович Васнецов. - М.: Комиссия по устройству общеобразовательных чтений для фабрично-заводских рабочих г. Москвы; Университетская типография, 1906. — 128 с.
15. Харсеева Н.В., Щербакова Е.Н., Дубовцева Н.В., Байстрюченко Д.А. Род Васнецовых: служение отечеству (на примере священства и воинства). Ч. 1. // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Сер.: Исторические науки. Культурология. Политические науки. — 2020. — № 4. — С. 87-98.
16. Щербакова Е.Н. Краснодар — Саратов: Васнецовы — Кузнецовы — Резниковы — Кривоносовы. — Краснодар: Магарин О.Г., 2025. — 151 с.
17. Щербакова Е.Н. Род Васнецовых, священников и воинов, сквозь призму проекта "Васнецовские символы вечности" // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. — 2020. — № 5. — С. 30-33.

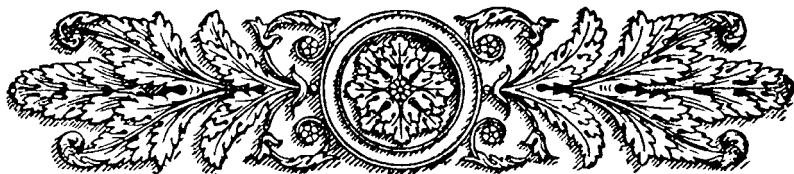
REFERENCES

1. Abramovich E.Z., Shcherbakova E.N. *The Vasnetsov-Shklyayev Family: A Cultural Analysis: A Monograph.* — Krasnodar: KVVU, 2019. — 80 p.
2. Atroshchenko O.D. Viktor Vasnetsov — Head of an Artistic Dynasty and Founder of the National Romantic Style in Russia // *Tretyakov Gallery.* — 2024. — No. 1 (82). — URL: <https://tretyakovgallerymagazine.ru/articles/1-2024-82/nash-sovremennik-andrei-vasnetsov> (Accessed: 09.07.2026)
3. Vasina E.V. Interpretations of Folklore Plots in the Late Works of V.M. Vasnetsova: "The Poem of Seven Tales": Diss. Cand. Art Criticism. — Moscow, 2021. — 312 p.
4. Vasnetsova, O.A. *Vasnetsovshchina.* — Moscow: RIP-Holding, 2019. — 368 p.
5. *The Vasnetsovs: Research Materials /* Comp. and scientific editor I.A. Lyubimova. — Kirov: AO Gorodskaya Gazeta. 1993. — 126 p.
6. *The Vasnetsovs. The Connection of Generations. From the 19th to the 21st Century: Album-Catalog /* Comp. O.D. Atroshchenko, D.V. Manukyan; editor T.L. Karpova. — Moscow: State Tretyakov Gallery, 2024. — 455 p.
7. Viktor Mikhailovich Vasnetsov: Letters. Diaries. Memories. Opinions of Contemporaries / Comp., introduction and notes by N.L. Yaroslavtseva. — Moscow: Iskusstvo, 1987. — 496 p.
8. Vinogradov, O.N. *The Vasnetsov Family of Vyatka: Research.* — Kirov: Private Publisher A.A. Mikhnev, 1998. — 100 p.
9. Volkova, P.S., Kharseeva, N.V., Shcherbakova, E.N. *The Vasnetsov Dynasty: Small Details of a Great Legacy // Ikoni.* — 2021. — No. 3. — P. 58-67.
10. Volkova P.S., Shcherbakova E.N. *The Vasnetsovs and Music: Towards a Problem Statement // Bulletin of Musical Science.* — 2020. — No. 4. — P. 198-205.
11. Dubovtseva N.V., Gordyuk V.G. In the Footsteps of the Ancient Vasnetsov Family // *Idnakar: Methods of Historical and Cultural Reconstruction.* — 2016. — No. 4 (33). — P. 50-57.
12. Morozov A. Our Contemporary Andrei Vasnetsov // *Tretyakov Gallery.* — 2024. — No. 1 (82). — URL: <https://tretyakovgallerymagazine.ru/articles/1-2024-82/nash-sovremennik-andrei-vasnetsov> (date accessed: 09.07.2026)
13. Rtishcheva I.A. Apollinary Vasnetsov: Serving Moscow // *Moskovsky Zhurnal.* — 2016. — No. 7. — Pp. 2-15.
14. Uspensky A.I. Viktor Mikhailovich Vasnetsov. - Moscow: Commission for the Arrangement of General Educational Readings for Factory and Plant Workers of Moscow; University Printing House, 1906. — 128 p.
15. Kharseeva N.V., Shcherbakova E.N., Dubovtseva N.V., Baystryuchenko D.A. *The Vasnetsov Family: Service to the Fatherland (Based on the Example of the Priesthood and Military). Part 1. // Humanities, Socio-Economic, and Social Sciences. Series: Historical Sciences. Cultural Studies. Political Sciences.* — 2020. — No. 4. — Pp. 87-98.

16. Shcherbakova E.N. Krasnodar – Saratov: Vasnetsovs – Kuznetsovs – Reznikovs – Krivonosovs. – Krasnodar: Magarin O.G., 2025. – 151 p.
17. Shcherbakova E.N. The Vasnetsov Family, Priests, and Military, Through the Prism of the "Vasnetsov Symbols of Eternity" Project // Modern Science: Current Problems of Theory and Practice. Series: Cognition. – 2020. – No. 5. – P. 30-33.

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



Н.Н. Седнин

Концепция единства интуитивного и осмысленного в изобразительном искусстве, литературе, музыке

Аннотация. Целью настоящего исследования является всестороннее раскрытие и анализ особенностей единства интуитивного и осмысленного восприятия, возникающего в процессе создания произведений искусства. Данная концепция рассматривается с двух взаимодополняющих позиций — психологической и художественной, что позволяет глубже понять природу творческого процесса и механизмы формирования художественного образа. Научная новизна данной работы заключается в системном определении и формулировании основных принципов взаимодействия компонентов интуитивного и осмысленного, а также в выявлении характерных механизмов их взаимосвязи, обеспечивающей многоуровневую сложность и глубину произведений искусства. Данный подход позволяет не только углубить теоретические представления о природе художественного восприятия, но и предложить новые методологические подходы к изучению творческого процесса. В результате проведенного анализа и на основе примеров применения разработанной концепции выделены приоритетные составляющие единства интуитивного и осмысленного восприятия, рассмотренные как целостная система. Результаты исследования способствуют более глубокому пониманию роли субъективного опыта художника и его внутренней рефлексии в процессе художественного творчества, что открывает перспективы для дальнейших междисциплинарных исследований в области психологии искусства и эстетики. Таким образом, работа вносит значительный вклад в развитие теории художественного восприятия и служит основой для практического применения в художественном образовании и творческой практике.

Ключевые слова: искусство и психология, теории искусства, психология творчества, теоретический анализ искусства, единство интуитивного и осмыс-

ленного, психологические концепции, арт-терапия, ди-арт, психологическое благополучие, источник для творчества.

Предисловие



исследования, направленные на изучение интуитивного и осмысленного восприятия, а также их взаимосвязи являются важной областью экспериментов в искусстве. Данные изыскания помогают теоретикам и практикам искусства понять, как указанные категории взаимодействуют друг с другом и как эта взаимосвязь влияет на процесс создания художником и восприятия зрителем художественных произведений.

В работах Зигмунда Фрейда (1856-1939) [1] и Карла Густава Юнга (1875-1961) [2] взаимосвязь между интуитивным (бессознательным) и осмысленным (осознанным) в искусстве имеет глубокие психологические корни. Фрейд отмечал, что бессознательное является важнейшим компонентом психики человека, а его содержание может проявиться посредством сновидений, фобий или выразиться средствами искусства. Концепция Юнга предлагает термины "персона" (осознанное "я") и "анима/анимус" (бессознательная часть личности). В контексте искусства, данные термины могут быть применены для объяснения диалога между художником и его подсознанием.

Юнг разработал теорию архетипов и коллективного бессознательного, которые играют важную роль в искусстве. Он считал, что искусство может быть средством самопознания и выражения бессознательного. Юнг проводил эксперименты, в которых анализировал сны и фантазии тестируемых, а также изучал символы, используемые художниками. По его мнению, посредством искусства мы можем получить доступ к глубинным слоям нашей психики и увидеть то, что обычно находится в не проявленном состоянии [3].

Важными для понимания роли взаимосвязи интуитивного и осмысленного в искусстве являются труды Льва Выготского (1896-1934), который считал центральной идеей психологии искусства признание преодоления материала художественной формой, предлагая брать за основу исследования искусства не осознанности личности творца или реакцию зрителя, а само произведение [4].

Существуют также современные исследования, которые подтверждают влияние искусства на разум человека. Нейропластичность, способность мозга изменять свою структуру и функцию под воздействием опыта и учения, позволяет нам использовать искусство для изменения внутренних состояний. Будучи объектами воздействия искусства, наше мозговое восприятие активируется, что может привести к изменению нашей когнитивной и эмоциональной сферы [5].

В обширном мире искусства, которое традиционно воспринимается как средство самовыражения, существует глубокий слой, в котором оно служит целям влияния и даже манипуляции общественным сознанием. С давних времен люди обращали внимание на потенциал искусства не только радовать глаз и вызывать эмоции, но и формировать мнения, изменять восприятие реальности. В современном мире, где значение символов и информации невероятно возросло, такая способность искусства вызывает особый интерес у исследователей и критиков.

Многочисленные изыскания указывают на то, что художественные произведения обладают исключительной способностью влиять на подсознание человека, незаметно направляя его восприятие и эмоциональные реакции. Такое влияние достигается за счет использования символов, образов и нарративов, которые могут нести глубокий смысл и вызывать сильные ассоциации. Вследствие этого, искусство способно ощутимо формировать общественное мнение и эмоциональный климат в обществе [6].

Важной практической областью, где применяется концепция единства интуитивного и осмысленного, является терапия искусством. Практики арт-терапии используют методы, основанные на принципах данной концепции, чтобы помочь художникам и зрителям осознать свои эмоции, разрешить внутренние конфликты и найти пути к самовыражению и целостности [7]. Таким образом, исследования и эксперименты в искусстве дают нам возможность лучше понять, как интуитивное и осмысленное взаимодействуют друг с другом. Использование данной концепции помогает осознанию того как искусство может быть применимо для самопознания, лечения и развития, а изыскания в этой области являются важными для современного искусства и психологии.

Введение

Искусство всегда было загадочным феноменом, воплощающим в себе интергацию интуитивного и осмысленного. С древнейших времен человечество пыталось понять и выразить невыразимое, исследовать глубины подсознания и проявить их посредством различных форм искусства. Концепция единства интуитивного и осмысленного объясняет, как эти два компонента переплетаются, создавая богатую ткань творческого выражения. Данная концепция основывается на предположении, что произведение искусства возникает на стыке бессознательного вдохновения и сознательной творческой деятельности.

Во второй половине XX века, когда искусство стало все более концептуальным, вопрос о балансе между интуицией и разумом оказался еще более актуален. Художники, писатели и музыканты начали осознанно исследовать границы между случайным вдохновением и рациональной разработкой своих произведе-

ний. Данная динамика привела к появлению произведений искусства, в которых трудно определить, где заканчивается интуиция и начинается осмысленный замысел, подчеркивая сложность и многогранность творческого процесса.

Искусство является универсальной формой самовыражения, объединяющей в себе различные аспекты человеческой души и ума. Оно исследует глубины человеческого опыта, отражая множество эмоций, идей и взглядов. В рамках дебатов о природе искусства возникает вопрос о взаимосвязи между интуитивным и осмысленным, двумя кажущимися противоположными, но взаимодополняющими процессами творчества. Концепция единства интуитивного и осмысленного стремится осветить эту сложную динамику, предлагая новый взгляд на понимание искусства.

Интуитивное в искусстве относится к процессам, основанным на неосознанных чувствах, эмоциях и восприятии. Такой аспект часто ассоциируется с первичным вдохновением, естественным течением мыслей и чувств, которые направляют художника в процессе творческого созидания. В то же время, осмысленное подразумевает более аналитический и рациональный подход, когда творец осознанно принимает художественные решения, ориентируется на конкретные цели и использует определенные методики для достижения желаемого результата.

Задача концепции единства этих двух аспектов заключается в объяснении, как интуиция и осмысленность, будучи самостоятельными и независимыми основами для создания произведений искусства, могут симбиотически сочетаться в процессе создания произведений, обеспечивая их многоуровневую сложность и глубину.

Примером гармоничного сочетания интуитивного и осмысленного может служить творческий процесс, который начат с внезапного всплеска вдохновения (интуитивный момент), а затем вдумчивой разработки идеи с применением знания техники искусства и законов композиции для формирования полноценного произведения (осмысленный момент). Подобный принцип взаимодействия может наблюдаться во всех основных видах искусства, включая живопись, литературу, музыку, театр и кинематограф.

Современное искусство часто стирает границы между интуитивным и осмысленным, предлагая экспериментальные формы, которые вызывают вопросы и провоцируют дискуссии. В данном контексте концепция единства играет первостепенную роль, помогая осмыслить, как эти две составляющие объединяются, для создания сложных и многогранных произведений искусства, которые могут одновременно восхищать, вызывать споры и вдохновлять на новые открытия.

Концепция единства открывает захватывающий мир, в котором интуиция и осмысливание не только сосуществуют, но и активно взаимодействуют, порождая динамичное поле творчества. Такое понимание призывает как творцов, так и ценителей искусства к более глубокому погружению в процессы восприятия и создания произведений, анализируя, как интуитивные ощущения могут быть осмысленно трансформированы в выразительные формы, которые способны пробудить широкий спектр чувств и мыслей.

Пять принципов интуитивного

Интуиция играет центральную роль в творческом процессе, позволяя найти уникальные пути самовыражения и пробудить глубинные слои подсознания. В искусстве интуитивный подход выступает не только как источник вдохновения, но и как методология, подчиняющаяся определенным принципам. Данные принципы помогают реализовать самостоятельные творческие планы, а также способствуют эффективному сочетанию интуиции с осмысленным подходом и позволяют художнику достигать подлинного взаимопроникновения эмоционального и рационального в своём творчестве.

1. Непосредственность. Интуитивное искусство отличается мгновенным, непосредственным откликом на внутренние побуждения или внешние стимулы. Этот принцип подчеркивает важность сохранения первозданности и непринуждённости творческого процесса, где каждый шаг самопроявления наполнен глубоким индивидуальным смыслом и эмоцией. Непосредственность помогает обойти рациональный контроль, открывая двери в мир подсознательного и интуитивного восприятия.

2. Свобода самовыражения. Независимость в интуитивном искусстве подразумевает отсутствие страха перед экспериментами и ошибками. Подобное бесстрашие позволяет художнику следовать собственным инстинктам для исследования неизведанных аспектов индивидуального творчества без оглядки на внешние оценки и стандарты. Такая свобода ведёт к открытию новых форм, техник и средств выражения, делая процесс творчества истинно личностным и аутентичным.

3. Целостность восприятия. Интуитивное искусство требует от художника способности видеть и чувствовать объект творчества целиком, в его многообразии аспектов и связей. Следование принципу включает в себя не только внешние контуры, но и внутренний мир, историю, а также эмоциональный и символический контекст. Целостность восприятия позволяет создавать произведения, насыщенные глубокими смыслами и ассоциациями, которые могут восприниматься на различных уровнях.

4. **Интерактивность.** Важным аспектом интуитивного искусства является взаимодействие художника с материалом и средой. Творческий процесс здесь воспринимается не как одностороннее действие, но как диалог, в котором материал может направлять художника, предлагая неожиданные решения и идеи. Данный принцип подчеркивает значимость открытости к новым впечатлениям и готовности переосмысливать свои намерения в ответ на непредсказуемые воздействия.

5. **Погруженность.** Ключевым элементом интуитивного искусства является способность художника глубоко погружаться в собственное подсознание, доверяя безотчетным ощущениям и вдохновениям. Этот принцип требует умения прислушиваться к внутреннему голосу, различать тонкие эмоциональные и психологические нюансы, что позволяет создать искусство, отражающее самые тайные уголки души художника и одновременно находя эхо в сердцах зрителей.

Сочетая данные принципы, интуитивное искусство остаётся одновременно формой самовыражения и методом постижения глубин человеческого сознания, создавая взаимосвязи между видимым и невидимым, между внешним миром и внутренним мироощущением. Таким образом, принципы интуитивного подхода выступают не исключительно как руководство для деятелей искусства, но и как путь к гармоничному единству интуиции и осмысления в искусстве.

Пять принципов осмысленного

Искусство — поле, где интуиция встречается с осмысленностью, создавая сложный и многогранный диалог между творцом и зрителем. Однако достичь художественной выразительности произведения возможно только благодаря соблюдению определенных принципов осмысленного как самостоятельного творческого начала. Для достижения подобной осмысленности в искусстве можно выделить ряд основных принципов.

1. **Концептуальность.** Осмысленное искусство часто начинается с мощной идеи или концепции. Художник задумывает своё творение, руководствуясь вопросами: “О чём это? Что я хочу сказать?”. Это не обязательно должен быть сложный или интеллектуальный концепт, но его наличие помогает создать более глубокое и осмысленное сообщение, которое затем может резонировать с внутренним миром зрителя.

2. **Контекстуализация.** Искусство приобретает дополнительные слои значения, когда рассматривается в определенном контексте. Социальные, исторические, личные и культурные контексты могут влиять на восприятие и интерпретацию искусства. Когда творцы учитывают эти контексты при создании своих произведений, они приносят в работы дополнительную глубину, тем самым помогая зрителям осмыслить искусство на множественных уровнях.

3. Коммуникативность. Искусство служит средством общения между художником и аудиторией. Осмысленное искусство стремится передать эмоции, идеи или вопросы, которые порой сложно выразить только, например, устной речью. Умение эффективно общаться через творческий процесс и выбранные средства с точностью передает замысел художника и способствует диалогу со зрителем.

4. Эмоциональная искренность. Чтобы искусство было осмысленным, важно, чтобы оно было искренним на эмоциональном уровне. Это не означает, что всякое искусство должно быть перенасыщено яркими эмоциями, но важно, чтобы оно было создано из чувств и переживаний, истинных для его создателя. Такая искренность интуитивно улавливается аудиторией и содействует созданию мощной эмоциональной связи.

5. Рефлексия и саморефлексия. Наконец, осмысленное искусство часто воздействует процесс рефлексии, как у создателя, так и у потребителя искусства. Для художника такой подход означает анализ своих мотивов, методов и результатов своей творческой работы. Для зрителя это возможность осмыслить собственные реакции на искусство, понять, как оно откликается в его жизни и сказывается на обществе в целом. Подобный двусторонний процесс рефлексии может привести к углубленному пониманию и оценке искусства.

Артикулируя данные принципы в своих произведениях, творец создает искусство, которое не только вызывает интуитивное восприятие, но также предлагает зрителям глубокий и осмысленный опыт, заставляющий задуматься и по-новому взглянуть на окружающий мир.

Десять принципов единства

Искусство воплощает в себе бесконечное многообразие идей и форм, стремясь к гармонии между интуитивно ощущаемым и осмысленно воспринимаемым. Необходимо определение ключевых принципов, лежащих в основе создания гармоничных произведений, где единство интуитивного и осмысленного достигается создателями:

1. Контрастность и баланс. Тонкий баланс между контрастностью эмоций, содержания, формы и композиции способствует тому, что интуитивное восприятие уравнивается размышлениями зрителя. Этот принцип гармонизирует первое впечатление с последующим осмыслением.

2. Целостность композиции. Каждый элемент в произведении искусства служит общему композиционному построению, создавая ощущение целостности. Такой подход творца позволяет зрителю интуитивно осязать структуру произведения, в то время как осознанное восприятие помогает раскрыть подлинное содержание.

3. Символизм или абстрактность. Продуманное использование символов или применение абстрактных форм обеспечивает многогранное постижение произведения искусства. Глубокое понимание осмысленного содержания, которое возникает у зрителя, может быть дополнено интуитивными ассоциациями.

4. Диалог с контекстом. Художественное произведение должно вступать в диалог с культурным, историческим и социальным контекстом. Подобная взаимосвязь позволяет интуитивно почувствовать эпоху или среду, из которой произведение выросло, и в то же время предоставляет материал для размышлений.

5. Эмоциональный резонанс. Сильная эмоциональная составляющая вызывает непосредственный отклик у зрителя, тогда как более глубокий осмысленный подход открывает дверь для рефлексии и эмоционального отклика.

6. Нестандартность формы и содержания. Инновации в форме и содержании стимулируют интуитивное восприятие благодаря неожиданности и новизне, одновременно предлагая осмысленное исследование неизведанного.

7. Ритм и динамика. Ритмичная структура и динамика работы воздействуют на подсознание зрителя, вызывая ощущение движения и жизненной силы, тогда как осмысление этих элементов добавляет слои значения.

8. Многоуровневость интерпретации. Подразумевание различных уровней интерпретации позволяет зрителю постепенно погружаться в глубины произведения. Интуитивное понимание может стать отправной точкой для более сложных аналитических размышлений.

9. Сенсорное разнообразие. Искусство, включающее различные сенсорные воздействия, такие как звук, текстура, свет и цвет, обращается непосредственно к внутреннему миру зрителя, вызывая интуитивные переживания и осмысленные ответы.

10. Диалог между создателем и аудиторией. Произведение искусства становится связующим звеном между творцом и зрителем, между интуитивно заложенной идеей и осмысленной интерпретацией аудиторией. Открытость произведения к различным трактовкам обогащает его смысл и делает переживание зрителя глубоко личным и многогранным.

Данные десять принципов, несмотря на свою разнородность, могут быть переплетены в единое творческое полотно, которое позволяет искусству оставаться вечным и всегда актуальным, открывая перед аудиторией тайны интуитивного восприятия и глубины разумного осмысления.

Применение в изобразительном искусстве

Взаимосвязь между интуитивным и осмысленным в современном изобразительном искусстве проявляется как никогда ярко, обогащая восприятие и ин-

терпретацию произведений. Творцы часто используют интуицию как основу для передачи своих эмоций, идей и мыслей, в то время как осмысленный подход позволяет задать форму, структуру и глубинный смысл эмоционально насыщенным высказываниям. Слияние этих двух начал открывает новые горизонты для изучения и творческой экспрессии.

Одним из примеров применения концепции единства интуитивного и осмысленного может служить процесс, в котором на начальных этапах художник часто полагается на интуицию, позволяя бессознательным процессам направить их действия. Такой этап представляет собой поиск идеи, момент вдохновения, который может не поддаваться логическому объяснению. Последующее осмысление полученных интуитивных находок позволяет художнику разработать концептуальный фундамент произведения, определить его форму, содержание и композицию. Таким образом, осмысленное начало дополняет и развивает интуитивное, привнося в итоговое произведение искусства ясность и глубину.

Важную роль в творческом процессе играет экспериментирование, когда художник осуществляет поиск новых форм и техник, которые могут быть как интуитивно выбранными, так и осознанно разработанными. Эксперименты способствуют разрушению стереотипного восприятия и развивают творческий потенциал, позволяя более полно выразить замысел произведения. Они являются свидетельством того, как взаимодействие интуитивного и осмысленного может привести к принципиально новым художественным открытиям.

Также, значимым аспектом является интерпретация художественных произведений. Влияние интуитивного и осмысленного на данном этапе проявляется в способности наблюдателя воспринимать и анализировать искусство. Интуитивное восприятие позволяет зрителю почувствовать эмоциональный настрой произведения, его атмосферу и энергетику. Осмысленное отношение анализирует формы, композицию и другие элементы, позволяя глубже понять содержание и идею произведения. Такое сочетание призвано обеспечить полноту восприятия и понимания искусства.

Применение концепции единства интуитивного и осмысленного в изобразительном искусстве приводит к созданию произведений, которые затрагивают как эмоциональную, так и рациональную сферы человеческого существования. Данная концепция способствует формированию целостного восприятия мира и позволяет изобразительному искусству служить связующим звеном между внешним и внутренним, знанием и чувством, видимым и невидимым.

Применение в литературе

Искусство литературного творчества зачастую рассматривается как уникальный симбиоз интуитивных и осмысленных процессов. В литературе, как это

возможно и в любом другом виде искусства, интуиция и разум действуют сообща, создавая сложные и многоуровневые произведения. Писатели и поэты часто полагаются на внезапные озарения и эмоциональные порывы, чтобы привнести в свои произведения искренность и непосредственность, в то же время, используя ясную структуру и логические рассуждения, чтобы сделать текст понятным и убедительным.

Применение концепции единства интуитивного и осмысленного в литературе можно рассмотреть на примере процесса создания персонажей. Писатель может интуитивно ощутить особенности характера персонажа, его эмоции и мотивации, что позволяет создать правдоподобную и живую личность. Затем, через осмысленный подход, писатель конструирует биографию персонажа, его историю и взаимодействия с другими действующими лицами, используя знание психологии, социальных условий и литературных традиций.

Сюжетная линия тоже является площадкой для взаимодействия интуитивного и осмысленного. Интуиция может подсказать писателю непредсказуемые повороты сюжета, которые делают историю захватывающей и оригинальной. В то же время, логическое построение сюжета, последовательность событий и их причинно-следственная связь требуют тщательного планирования и аналитического мышления, чтобы история была когерентной.

Использование языка — еще один аспект, где интуитивное и осмысленное переплетаются. Интуитивно подобранные метафоры и образы могут обладать невероятной выразительной силой, глубоко резонируя с внутренним миром читателя. Однако для того, чтобы текст был подходящим для чтения и понятным, необходим осмысленный выбор слов, грамматических конструкций и стилистических приемов, что требует от автора владения литературным мастерством и знанием языка.

Понимание диалектики интуитивного и осмысленного в литературе имеет большое значение для читателей и критиков, а также помогает глубже анализировать тексты, обращая внимание не только на явные идеи и смыслы, но и на подтекст, ассоциации и эмоциональный отклик. Такая взаимосвязь позволяет оценивать литературное произведение как единое целое, в котором каждый элемент вносит свой вклад в сложное взаимодействие интуиции и разума.

Таким образом, единство интуитивного и осмысленного открывает путь к пониманию литературы как многослойного творения, где инстинкт и интеллект, бессознательное и осознанное, чувство и мысль сплетены в едином художественном произведении, предлагая вниманию читателя богатый и разнообразный опыт общения с искусством.

Применение в музыке

Концепция единства интуитивного и осмысленного находит свое яркое отражение в музыке, где нередко удачное сочетание этих двух аспектов приводит к созданию произведений, способных захватывать внимание слушателей и вызывать мощные эмоциональные реакции. Музыкальное искусство особенно подходит для демонстрации этого единства из-за своей абстрактной природы и способности обращаться непосредственно к чувствам человека.

Интуитивный аспект в музыке проявляется посредством спонтанного творческого вдохновения композитора, его способности передать и пережить определенное эмоциональное состояние через звуковые волны, а также благодаря выбору музыкальных инструментов и тембра, которые иногда могут сообщить гораздо больше, чем слова и визуальные образы. Интуиция в музыке помогает композитору найти тонкое сочетание мелодий и гармоний, создавая уникальное звучание, способное непосредственно воздействовать на внутреннее состояние слушателя.

С другой стороны, осмысленный аспект в музыке включает в себя теоретические знания композитора, его умение работать с музыкальной формой, структурой и гармонией. Этот аспект также включает использование музыкального языка для передачи определенных идей и концептов, а кроме того способность к анализу и размышлению над своим творчеством. Осмысленный подход помогает музыканту направить его интуитивные порывы в структурированные рамки, делая музыку доступной и понятной для слушателей.

Выдающиеся музыкальные произведения представляют идеальное сочетание интуиции и осмысленности, создавая глубоко эмоциональный, но в то же время ясный и понятный музыкальный язык. Примером такого единства может служить творческая деятельность Людвиг ван Бетховена (1770-1827), чьи симфонии являются одной из вершин музыкального искусства, где глубокие эмоции сочетаются с виртуозным мастерством композиции. Способность композитора передавать сложные идеи и чувства посредством музыки, подкрепленная выдающимися навыками в структурном оформлении музыкального произведения, делает его творчество великолепным примером теории единства интуитивного и осмысленного [8].

В музыкальных работах начала XXI века концепция единства интуитивного и осмысленного также находит свое отражение. Многие музыканты и композиторы стремятся к созданию произведений, где электронные звуки и синтезаторы сочетаются с живыми инструментами и голосами, порождая совершенно новый уровень взаимодействия интуитивного и осмысленного. Примеры таких экспериментов можно найти, например, в электронной музыке Брайана Ино (1948

г. р.), где технологии служат средством для достижения глубокого эмоционального резонанса у слушателя [9].

Из сказанного следует, что музыка является уникальной областью, где концепция единства раскрывается во всем многообразии возможностей. Многие музыкальные произведения демонстрируют, как путь между чистой эмоцией и разумным анализом может быть пройден в искусстве, порождая произведения, способные одновременно вдохновлять, утешать и вызывать глубокие размышления.

Примеры применения

На протяжении веков искусство служит зеркалом, отражающим глубинные процессы, как в душе отдельного человека, так и в развитии общества. Концепция единства интуитивного и осмысленного предлагает целостный взгляд на процесс создания и восприятия искусства, подчеркивая, что интуиция и разум не просто сосуществуют, но и взаимодействуют, ведя к созданию значимых и запоминающихся произведений. История искусства изобилует примерами, когда такое единство выходило на первый план, оказывая влияние на стили, направления и индивидуальные методы. От древних фресок до современных инсталляций, художники использовали свою интуицию для охвата эфемерных эмоций и идей, одновременно применяя осознанные техники и теоретические знания для их реализации.

Эпоха Возрождения стала свидетелем значительного преобразования в области искусства, основанного на взаимодействии интуитивного и осмысленного. В этот период возникли новые идеалы красоты и законы композиции, центральным элементом которых было гармоничное сочетание вдохновения художника и строгого следования академическим канонам.

Леонардо да Винчи (1452-1519), несомненно, был одним из тех, кто наиболее ярко представил значение баланса между интуицией и рациональностью. Его подход к искусству базировался на глубоком понимании анатомии, перспективы и светотени, что отражено в таких работах, как "Тайная вечеря" (1495-1498) и "Мона Лиза" (1503-1505) [10]. "Тайная вечеря" сочетает в себе осмысленную композицию с интуитивно подобранными изящными жестами и эмоциональными лицами апостолов, передающими их внутренний мир и реакцию на слова Христа о предательстве. Здесь научная точность в визуализации пространства и света сочетается с пониманием психологии персонажей. В портрете "Мона Лиза" способность Леонардо творить за границами формальных знаний, применять невербальные средства выражения, подчеркивающие мимику и взгляд персонажа, обеспечили произведению глубокую эмоциональную насыщенность.

Микеланджело Буонарроти (1475-1564) в эту эпоху смог выразить не только анатомический реализм, но и мощные чувства посредством своих скульптурных произведений и фресок, что видно в живописных творениях на потолке Сикстинской капеллы. Его интуитивное понимание драматизма повествования и выразительности человеческого тела дополнялось строгим математическим расчетом композиционного пространства [11].

Рафаэль Санти (1483-1520), известный своей гармонией и ясностью композиций, также демонстрирует слияние интуитивного и осмысленного в подходе к искусству. Выверенная композиция фрески “Афинская школа” (1510-1511), где фигуры организованы с учетом геометрической симметрии и баланса, была бы невозможна без интуиции, позволившей художнику добиться легкости и естественности в расположении своих идеализированных персонажей [12].

Интуитивное и осмысленное в искусстве Возрождения находили свое выражение через стремление художников достигнуть идеала красоты, основанного на знании формы и цвета, перспективы и анатомии. Такое сочетание позволило им воплощать сложные идейные концепции в произведениях, которые одновременно отражают наблюдательность художника и его умение передавать глубокие эмоции.

Эпоха романтизма, охватывающая преимущественно конец XVIII – первую половину XIX века, отличалась особым синтезом, что делает ее идеальным объектом для рассмотрения через призму концепции единства интуитивного и осмысленного. Романтики стремились к выражению субъективных чувств и эмоций, которые, казалось бы, носят в себе иррациональный, интуитивный характер. В то же время, они не отказывались от стремления к глубокому осмыслению окружающего мира, истории и культуры, что придавало их искусству осознанность и наполненность идеями.

В картинах эпохи романтизма можно видеть, как глубоко осмысленные идеи о природе, обществе и человеке объединялись с интуитивным восприятием мира, открывая новые горизонты для искусства. Выдающиеся художники эпохи, такие как Каспар Давид Фридрих (1774-1840) в Германии [13], Франсиско Гойя (1746-1828) в Испании [14] и Уильям Тёрнер (1775-1851) в Великобритании, демонстрируют это единство в своих работах. У Тёрнера, например, в картине «Снежная буря» (1842) можно обнаружить как мощное, подчиненное интуиции изображение стихии, так и глубокомысленное осознание человеческой борьбы, его места в мире и отношение к природе. Произведение художника демонстрирует, как интуитивное восприятие мира может сосуществовать и обогащать осмысленный подход к искусству [15].

Стихотворения и проза французского писателя Виктора Гюго (1802-1885) также иллюстрируют слияние этих двух аспектов. В его романе «Человек, кото-

рый смеется» (1869) интуитивное восприятие человеческих эмоций и природы уравнивается глубокими размышлениями о социальной справедливости, истории и личной свободе. Способность сочетать личные чувства с глобальными идеями, делает его произведения живым примером единства интуитивного и осмысленного [16].

В музыке композиторы романтического периода, такие как Франц Шуберт (1797-1828) [17], Фредерик Шопен (1810-1849) [18] и Франц Лист (1811-1886) [19], также исследовали границы между эмоциональным и рациональным. Их музыка часто несла сильную эмоциональную нагрузку, напрямую обращаясь к чувствам и интуиции слушателя, что, в сочетании с продуманной структурой и владением техническими приемами, создавало многогранные, глубоко осмысленные композиции.

Импрессионизм, как одно из самых значительных направлений в искусстве XIX века, отличается стремлением к передаче мимолетных ощущений и впечатлений, произведенных окружающим миром на художника. Именно этот момент отражает синтез интуитивного восприятия и осмысленной художественной трансформации. Интуитивное в импрессионизме, прежде всего, проявляется через особенности восприятия света, цвета и формы. Художники-импрессионисты, такие как Альфред Сислей (1839-1899) [20], Камиль Писсарро (1830-1903) [21], Эдгар Дега (1834-1917) [22], стремились зафиксировать впечатления от единичного момента, используя технику быстрых, легких мазков и яркие, чистые цвета. Они отходили от строгих правил композиции, классического рисунка, отдавая предпочтение личному, непосредственному восприятию мира. Подобная интуитивная реакция на природу и окружающее пространство не была лишена глубоких размышлений и эмоциональных переживаний.

Осмысленное в импрессионизме складывается из научного подхода к использованию цвета и светотени. Импрессионисты уделяли большое внимание изучению оптических закономерностей, эффекта смешения цветов на сетчатке глаза. Так, они отказывались от традиционного использования черного цвета для получения теней, заменяя его сочетанием чистых цветов, что позволяло достигать особой живости и вибрации изображения. Подобный подход требовал осознанного анализа визуального опыта и знания свойств цвета.

Единство интуитивного и осмысленного в импрессионизме становится прозрачным и в методах работы. Импрессионисты часто писали под открытым небом, стремясь передать непосредственные впечатления от наблюдаемых сцен. Подобная практика требовала не только интуитивного отклика на изменения света и атмосферы, но и выдержанного осмысления композиции, чтобы мгновение было уловлено максимально эффективно.

Авангардное искусство начала XX века оказало существенное влияние на эволюцию художественной мысли. Художники отходили от классических канонов и искали новые формы и методы для выражения своего творчества, основываясь на глубокой связи интуитивного и осмысленного. Одним из ключевых примеров является творчество Василия Кандинского (1866-1944), который считал, что цвет и форма в совокупности могут выражать определенные идеи и эмоции отдельно от изображаемых объектов [23]. Его подход к абстрактному искусству предполагал использование цвета и линии для передачи внутреннего духовного опыта, что размывает границы между интуитивно воспринимаемыми эмоциями и целенаправленно созданным содержанием.

Другим знаменательным представителем авангарда является Казимир Малевич (1879-1935), создавший одно из главных произведений искусства XX века — “Черный квадрат” (1915). Этот образ стал символом нового художественного мышления, где интуитивное восприятие простой геометрической фигуры сливается с глубоким философским смыслом, отражающим борьбу за новые артикуляции художественных идей в отрыве от предметного мира [24].

Сюрреализм, еще одно направление авангарда, прекрасно иллюстрирует единство интуитивного и осмысленного. Французский писатель и поэт Андре Бретон (1896-1966) и его последователи стремились к объединению бессознательного и рационального в едином творческом акте [25]. Произведения Сальвадора Дали (1904-1989), такие как “Постоянство памяти” (1931), сочетают фотографическую точность исполнения с иррациональными образами, возникающими из глубин подсознания, способствуя тем самым созданию новой реальности [26].

В современном искусстве концепция единства интуитивного и осмысленного проявляется в разнообразных формах, отражая богатство индивидуальных подходов и многообразие контекстов. Слияние интуиции с осмысленным творчеством не только остается актуальной практикой, но и открывает новые горизонты, позволяя достигать баланса между бессознательным выражением и целенаправленным подходом к созданию произведений искусства.

Инсталляции и перформансы часто становятся платформами, где интуиция связывается с осмыслением; художники применяют эти формы для прямого и эффективного взаимодействия с аудиторией. Подобные работы зачастую подразумевают активное участие зрителей, которое тоже носит интуитивный характер, но при этом уместно вписывается в общую концепцию, требующую размышления и осмысления.

Цифровое искусство также стало полем, где интуитивное сливается с аналитическим. Алгоритмическая графика и произведения генеративного искусства становятся возможными благодаря комбинации спонтанного творческого

вдохновения и строгости в программировании. Таким образом, стирается тонкая грань между непосредственным, интуитивным замыслом и его воплощением с помощью технологических средств.

Современная живопись, несмотря на древность своих традиций, не осталась в стороне от этого движения. Художники различных культур и направлений, например, такие как Джерард Рихтер (1932 г. р.) [27] или Зураб Церетели (1934-2025) [28], продолжили исследовать интуитивные аспекты живописи, подвергая свои произведения анализу и планированию. Данный факт говорит о том, что традиционная работа кистью и краской основанная на интуиции по-прежнему может перемежаться с интеллектуальным намерением и выверенной композицией.

В результате, современное искусство продолжает исследовать взаимодействие между интуитивными и осмысленными процессами, создавая сложные и многоуровневые произведения. Такое исследование делает искусство особенно гибким, отвечающим на вызовы меняющегося мира и способным отражать сложные внутренние состояния творцов.

Значимость

Будучи основной формой самовыражения и зеркалом души общества, искусство постоянно расширяет границы восприятия и понимания окружающего мира. В контексте этого бесконечно изменяющегося ландшафта, концепция единства интуитивного и осмысленного восприятия и создания искусства приобретает кардинальное значение для раскрытия творческого потенциала человека, а также для глубокой интерпретации и понимания искусства.

Интуитивное и осмысленное — две стороны одной медали в процессе творчества и восприятия искусства. Интуитивное олицетворяет спонтанное, подсознательное, эмоциональное проявление, в то время как осмысленное требует аналитического подхода, критического мышления и контекстуализации. Единство этих подходов в искусстве обуславливает его многослойность и глубину.

Значимость данной концепции в искусстве многогранна. Во-первых, она выступает как методологический инструмент для художников, позволяя авторам находить гармонию между внутренним вдохновением и осознанным созданием. Такой подход способствует более глубокому погружению в смыслы и идеи, которые стоят за художественным произведением, и обогащает сам процесс творчества.

Во-вторых, для восприятия искусства соединение интуитивного с осмысленным обеспечивает более полное и глубокое понимание произведений. С одной стороны, интуитивное восприятие позволяет зрителям ощутить эмоциональное воздействие искусства, погрузиться в его атмосферу. С другой стороны, осмысленное рассмотрение ведет к осознанию глубинных идей, концепций и контекста

создания произведения, что способствует более осознанному и критическому восприятию.

Концепция единства также играет значительную роль в образовании и критике искусства, так как она требует целостного подхода к анализу и оценке произведений. Она мотивирует исследователей искусства выходить за рамки поверхностного рассмотрения и искать скрытые связи и значимости, основываясь как на эмоциональном, так и на интеллектуальном отклике. Помимо этого, концепция единства интуитивного и осмысленного способствует разрушению стереотипов о разделении на "высокое" и "низкое" искусство. Данный подход ведет к пониманию того, что независимо от жанра или формы, произведение искусства может нести в себе и эмоциональную ценность и глубинный смысл.

В конечном итоге, концепция подчеркивает, что истинное искусство требует слияния сердца и разума, как в процессе создания, так и в процессе восприятия. Такое осознание делает взаимодействие с искусством гораздо более обогащенным и многообразным, позволяя художнику и зрителю находить личное открытие, понимание и вдохновение. Тем самым, мы утверждаем значение искусства как средства для понимания себя и окружающего мира.

Литература

1. Фрейд З. Психология бессознательного. – М.: Питер. 2010. С. 307-325.
2. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Питер. 2010. С. 141-151.
3. Юнг К. Г. Человек и его символы. – М.: Институт общегуманитарных искусств. 2020. С. 15-19.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство. 1986. С. 245-263.
5. Спивак Д. Л. Искусство и мозг: актуальные направления изучения. – М.: Зйдос. Международный журнал исследований культуры. 1(22) 2016. С. 130-141.
6. Крупник Е. П. Психологическое воздействие искусства. – М.: Институт психологии РАН. 1999. С. 45-61.
7. Седнин Н. Н. ДИ-АРТ. Искусство XXI столетия. – М.: Маренго. 2000. С. 2-28.
8. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х томах. Том 1. – М.: Московская консерватория. 2009. С. 429-430.
9. Sheppard D. On some faraway beach : the life and times of Brian Eno. – М.: Chicago Review Press. P. 440-452.
10. Кинг Р. Леонардо да Винчи и "Тайная вечеря". – М.: Азбука-классика. Москва, 2023. С. 179-203.
11. Форчеллино А. Микеланджело. Беспокойная жизнь. – М.: Весь мир, Москва, 2011. С. 81-111.
12. Ходж С. Рафаэль. Жизнь и творчество в 500 картинах. – М.: Эксмо. Москва, 2017. С. 48-53.
13. Grave J. Caspar David Friedrich. – М.: Prestel. 2017. P. 280-288.
14. Прокофьев В. Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. – М.: Искусство. 1986. С. 160-181.
15. Астахова Н. Уильям Тернер. Шедевры. – М.: Белый город. 2018. С. 5-79.
16. Гюго В. Человек, который смеется. – М.: Мультимедийное Издательство Стрельбицкого. 2024. С. 50-54.
17. Вульфийс П. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. – М.: Музыка. 1983. С. 27-44.
18. Лист Ф. Шопен. – М.: Государственное музыкальное издательство. Москва. 1956. С. 11-24.
19. Зипоти А. Мои воспоминания о Ф. Листе. – М.: С. Петербург. Типография С. Л. Кинда. 1911. С. 1-15.
20. Morel G. Alfred Sisley. – М.: Konemann. 2022. P. 200-210.
21. Pissarro C. The Studio of Modernism. – М.: Prestel. 2022. P. 16-26.

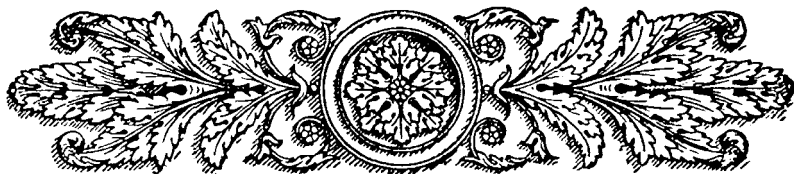
22. Тетевин В. Б. Эдгар Дега. Великие художники мира. – М.: РИПОЛ классик. 2014. С. 14-38
23. Седнин Н. Искусство цвета. Канал КУЛЬТУРА. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=E2Zr86cKoBk> Дата обращения: 01.04.2024.
24. Седнин Н. Квадратная точка Казимира Малевича. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=31NNiPv55GY> Дата обращения: 01.04.2024.
25. Стерёпелу Э. Ап. Введение в сюрреализм. – М.: Бак. Львов. 2008. С. 72-76.
26. Мосин И. Сюрреализм. Энциклопедия. – М.: СЗКЗО. Санкт-Петербург. 2017. С. 60-79.
27. Dietmar E. Gerhard Richter. A life in painting. – М.: University of Chicago Press. 2009. P. 360-380.
28. Чегодаева М. Зураб Церетели. Книга первая. – М.: Glenart. 2014. С. 32-40.

REFERENCES

1. Z. Freud. Psychology of the unconscious. - M. N.: Peter. 2010. Articles 307-325.
2. K. Jung, G. N. Archetype and symbol - M. N.: Peter. 2010. Articles 141-151.
3. K. Jung, G. N. Man and his symbols - M. N.: Institute of General Humanitarian Arts. 2020. Articles 15-19.
4. L. Vygotsky. St. Psychology of art. - M. N.: Art. 1986. Pp. 245-263.
5. D. Spivaka, L. N. Art and the brain: current areas of study. - M. N.: Eidos. International Journal of Cultural Studies. 1(22) 2016. Pp. 130-141.
6. E. Krupnik. P. N. The psychological impact of art - M. N.: Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences. 1999. pp. 45-61.
7. Sednin N. N. DI-ART. The art of the XXI century. - M. N.: Marengo. 2000. Articles 2-28.
8. Kirillina L. N. V. N. Beethoven. Life and work In 2 volumes. Volume 1. M. N.: Moscow Conservatory. 2009. Pp. 429-430.
9. Sheppard D. On some faraway beach : the life and times of Brian Eno. - M. N.: Chicago Review Press. P. 440-452.
10. R. King. Leonardo da Vinci and The Last Supper. M. N.: ABC Classics. Moscow, 2023. Articles 179-203.
11. A. Forcellino. Michelangelo. Restless life. - M. N.: The Whole World, Moscow, 2011. Pp. 81-111.
12. S. Khoja. By Raphael. Life and creativity in 500 paintings. - M. N.: Eksmo. Moscow, 2017. Pp. 48-53.
13. Grave J. Caspar David Friedrich. - M. N.: Prestel. 2017. P. 280-288.
14. V. Prokofiev. N. Goya in the art of the Romantic era - M. N.: Art. 1986. Articles 160-181.
15. Astakhov N. William Turner. Masterpieces. - M. N.: The White City. 2018.
16. Articles 5-79-16. V. Hugo. The Man who laughs. - M. N.: Strelbitsky Multimedia Publishing House. 2024. Articles 50-54.
17. P. Vulfius. By Franz Schubert. Essays on life and creativity. - M. N.: Music. 1983. Articles 27-44.
18. F. Liszt. Chopin, Moscow: State Music Publishing House. Moscow.1956. Articles 11-24.
19. A. Ziloti. My memories of F. N. List. - M. N.: St. Petersburg. Printing house of S. N. L. N. Khlebov. 1911. Articles 1-15.
20. Morel G. Alfred Sisley. - M. N.: Konemann. 2022. P. 200-210.
21. Pissarro C. The Studio of Modernism. - M. N.: Prestel. 2022. P. 16-26.
22. V. Tetevin. B. N. Edgar Degas. Great artists of the world. - M. N.: RIPOL classic. 2014. Pp. 14-38
23. Sednin N. The art of color. Channelculture 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=E2Zr86cKoBk> Date of request: 04/01/2024.
24. Sednin N. The square point of Kazimir Malevich. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=31NNiPv55GY> Date of application: 04/01/2024.
25. E. Sterjepulu. Ap. Introduction to surrealism. - M. N.: Tank. Lviv. 2008. Articles 72-76.
26. I. Mosina. Surrealism. Encyclopedia. - M. N.: NWKEO. Saint Petersburg, 2017. Pp. 60-79.
27. Dietmar E. Gerhard Richter. A life in painting. - M. N.: University of Chicago Press. 2009. P. 360-380.
28. M. Chegodaeva. Zurab Tsereteli. The first book. Moscow: Glenart, 2014, pp. 32-40.

Дата поступления рукописи в редакцию: 11.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026



П.Д. Каримов

Структура и содержание профессиональной компетентности будущих звукорежиссеров театра

Аннотация. Многопрофильный характер профессиональной деятельности современного звукорежиссера театра обуславливает как необходимость развития личности, обладающей высоким профессионализмом, обширным кругозором, профессиональной культурой, так и формированием ее компетентности. В статье рассматриваются теоретические подходы к определению сущности понятия «профессиональная компетентность звукорежиссера театра». В ходе исследования установлено, что профессиональная компетентность звукорежиссера театра — это интегративное качество личности будущего профессионала, включающее в себя готовность к реализации основных задач профессиональной деятельности с помощью приобретенных в процессе обучения ключевых компетенций (музыкальная готовность, информационная грамотность, акустическая готовность, техническая готовность, коммуникативная готовность, креативность, профессиональная мобильность) и личностных качеств, необходимых для работы в театре (коммуникабельность, стрессоустойчивость, ответственность, креативность, ассоциативное мышление, развитая слуховая чувствительность, организованность, эмпатия). Проанализировав различные подходы к определению структуры профессиональной компетентности звукорежиссера театра, были предложены следующие ее возможные компоненты: когнитивный, деятельностный, эмоционально-личностный, мотивационный. На основе разработанных функциональных компонентов профессиональной компетентности возможно создание универсальной модели формирования профессиональной компетентности.

Ключевые слова: компетентностный подход, компетенции, профессиональная компетентность, компоненты, профессиональные личностные качества, театр, звук, звукорежиссёр.

Введение в проблему



ложно представить деятельность современных учреждений культуры и искусства без организации звукотехнического оформления. Звукорежиссура является одним из передовых современных образовательных направлений. Данная специальность, «находясь на пересечении науки, искусства, творчества и технологий, становится неотъемлемой частью современной социально-культурной жизни, а звукорежиссер в современном понимании — личностью носителя культуры, технических знаний и эстетического вкуса» [1, с.23].

На сегодняшний день перед профессиональными образовательными учреждениями стоит задача формирования компетентностного, конкурентоспособного специалиста.

Поиск решения данной задачи актуален и для вузов культуры, осуществляющих подготовку будущих звукорежиссеров направления «Звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ». Выпускники данного направления востребованы в различных учреждениях сферы культуры и искусства, одним из которых являются театры.

Звукорежиссура играет ключевую роль в современном театре, поскольку она формирует творческий ответ на культурные потребности зрителей, сама способствует образованию культурных ценностей посредством звукового воздействия в контексте созданных сценических постановок. В нынешних условиях, при возрастающем значении цифровых и постановочных сценических технологий в театре, возникает потребность в высококвалифицированных специалистах в сфере звукорежиссуры, способных обеспечить качественную работу в театрах на требуемом техническом и художественном уровнях.

Функция звукорежиссера театра перестала концентрироваться только на техническом обслуживании производственных процессов. Современный специалист, обладающий профессиональными акустическими знаниями, творчески-креативными качествами личности, владеющий навыками работы со звуковым оборудованием, ориентирует свою деятельность на художественную цель.

На сегодняшний день при исследовании знаний, умений и навыков, профессионально значимых качеств будущих звукорежиссеров театра, необходимо учитывать требования потребителей образовательного результата. Требования, предъявляемые к звукорежиссерам мастерами сцены и деятелями театрального искусства, подтверждают актуальность и необходимость совершенствования

образовательного процесса, учитывающего специфические особенности профессиональной деятельности специалистов по звуку в театре. Сфера театрального искусства всё острее нуждается в компетентных звукорежиссёрах. Опрос руководителей театров показал, что театры испытывают потребность в квалифицированных звукорежиссёрах, особенно работодатели отмечают нехватку специалистов с профильным театральным образованием. Основными требованиями, которые они предъявляют к кандидатам, являются разносторонние знания, навыки работы с современным оборудованием, творческий подход, коммуникабельность.

Методы

Исследование проводилось на основе теоретического и методологического анализа литературы по теме исследования. Применялись следующие научные методы: анализ педагогической, философской, психологической литературы по исследуемой проблематике, обобщение теоретических положений, сравнительный анализ, синтез, группировка.

Краткий обзор исследований (литературы)

Теоретические положения компетентностной парадигмы в образовании отражены в работах В.И. Байденко, Э.Ф. Зеер, И.А. Зимней, Ю.Г. Татур, А.В. Хуторского, Дж. Равена и др.

Разностороннюю деятельность звукорежиссёров рассматривают в научных публикациях исследователи и известные звукорежиссеры Ю. И. Козюренко, И.А. Алдошина, Б.Я. Меерзон, А. К. Чудинов, В. Н. Овчинников, Н. И. Дворко, В. Г. Динов.

Различные аспекты профессиональной подготовки звукорежиссёров описаны в диссертационных исследованиях К. А. Ежова, В.А. Шлыкова, С.А. Васениной, П. В. Игнатова, Н.Н. Рахмановой, Е. Ю. Ключковой, О.А. Титовой и других.

Кроме того, в статьях автора «Пространство провинциального театра: система звукоусиления в драматических театрах Самары» и «О формировании профессиональных компетенций в процессе обучения звукорежиссёров» раскрыты аспекты взаимосвязи профессионально-значимых качеств звукорежиссёров театра с определенными видами их деятельности, подробно описана специфика работы звукорежиссёра со звуковым оборудованием в театре, охарактеризованы составляющие профессиональной технической и акустической компетенции [2; 3.].

Настоящая статья продолжает исследование в области профессионального обучения звукорежиссёров. Источники, цитируемые в настоящей статье, отражают современную точку зрения на исследуемую проблему.

Результаты и их обсуждение

Многосторонность сфер деятельности требует от звукорежиссера театра проявления высокого уровня профессионализма. Главным критерием развития профессионализма является профессиональная компетентность. В соответствии с задачами исследования, уточним понятие, структуру профессиональной компетентности будущих звукорежиссеров театра.

Для реализации продуктивных действий и достижения практических результатов применяется компетентностный подход в образовании. Несмотря на обширный научный анализ трактовка базовых понятий компетентностного подхода не имеет единого однозначного толкования.

Овладение различного рода компетенциями становится основной целью и результатами процесса обучения.

Э.Ф. Зеер определяет компетентностный подход как приоритетную ориентацию на цели образования: обучаемость, самоопределение, самоактуализация, социализация и развитие индивидуальности. В качестве средств достижения этих целей выступают принципиально новые образовательные составляющие: компетентности, компетенции и профессиональные качества [4, с.31].

Задачей современной вариативной и динамичной системы образования является профессиональная подготовка компетентных специалистов, способных демонстрировать весь свой творческий потенциал в условиях запросов и требований работодателей.

И.А. Зимняя выявляет смысл компетентностного подхода в значительном усилении практической направленности образования, что и является основным запросом рынка труда [5; с. 38].

В современной педагогической литературе представлен достаточно большой набор компетенций, что актуализирует проблему их отбора и систематизации по определенным признакам.

Компетенции широкого спектра использования, обладающие определенной универсальностью, получили название «ключевых». Ключевые компетенции определяют реализацию специальных компетентностей и конкретных компетенций. Одни и те же ключевые компетенции обеспечивают продуктивность различных видов деятельности [6, с.40].

Психолог Зимняя и ученый-педагог Татур к обязательным компонентам ключевых компетенций относят: положительную мотивацию к проявлению компетентности; ценностно-смысловые представления (отношения) к содержанию и результату деятельности (ценностно-смысловой аспект); знания, лежащие в основе выбора способа осуществления соответствующей деятельности (когнитивная основа компетенции); умение, опыт успешного осуществления необхо-

димых действий на базе имеющихся знаний (поведенческий аспект); эмоционально-волевую саморегуляцию [7; с.12].

Ученый-педагог Г.К. Селевко представляет ключевую компетенцию как комплекс компонентов, включающий знаниевые (когнитивные), деятельностные (поведенческие) и отношенческие (аффективные) компоненты [8, с.142].

Научные теории и положения компетентностного подхода в образовании неразрывно взаимосвязаны с понятиями «компетентность» и «компетенция».

В вопросе разграничения понятий компетенции и компетентности наибольшее признание в среде научных деятелей и практиков получила точка зрения ученого-педагога А. В. Хуторского, считающего, что компетенция – заданная социальная норма к образовательной подготовке, включающая комплекс жизненных ориентаций, знаний, умений, навыков и опыта деятельности обучаемого по отношению к определенному кругу объектов реальной действительности, необходимых для осуществления социально значимой продуктивной деятельности. Компетентность, по его мнению, – обладание обучаемым соответствующей компетенцией, включающее его личностное отношение к ней и предмету деятельности [9,с.11].

Соглашаясь с И.А. Зимней, «подчеркнем, что компетентность не есть компетенции, она есть их интегративное воплощение. Компетентности суть личностно и интеллектуально обусловленные, мотивированные проявления компетенций субъекта образовательного процесса в деятельности и поведении. Компетентности суть сложные, разнородные, разноплановые собственно личностные образования, формирующиеся на базе и фундаменте компетенций» [10,с.70].

В.И. Байденко вводит термин «компетенция» для использования в федеральных государственных образовательных стандартах высшего профессионального образования и определяет компетенцию как «динамичную совокупность знаний, умений, навыков, способностей, ценностей и личностных качеств, необходимую для эффективной профессиональной деятельности, социальной активности и личностного развития выпускников вузов, которую они обязаны освоить и продемонстрировать после завершения части или всей образовательной программы» [12, с. 28].

В качестве цели в современном образовании определяется формирование у специалиста соответствующих его профилю компетенций. В качестве результата образования сегодня выступают компетенции и компетентности выпускников.

Компетентность в трудовой деятельности рассматривают как профессиональную компетентность. Существует множество мнений ученых о понятии «профессиональная компетентность» и компонентах ее составляющих.

Э.Ф. Зеер понимает под профессиональной компетентностью интегративное качество личности специалиста, включающее систему знаний и навыков, обобщенных способов решения типовых задач. Он считает, что профессиональная компетентность включает в себя методологическую, профессионально-практическую, личностную компетентность [13, с.281].

Детализации профессиональной компетентности посвящены работы А. К. Марковой, которая справедливо подчеркивает, что эта компетентность не может быть сведена только к уровню образованности человека, в связи с чем целесообразна ее градация на специальную, социальную, личностную и индивидуальную составляющие [14, с. 24-84].

У большинства авторов (А.К. Маркова, Э.Ф. Зеер, И.А. Зимняя, А.В. Хуторской) основным компонентом является личностная составляющая, что обусловлено формированием у специалиста в процессе образования профессиональных качеств личности, благодаря которым он сможет эффективно выполнять рабочие задачи.

Анализ понятия «профессиональная компетентность» продолжают в своих исследованиях И.Е. Барышникова, О.А. Титова.

Характеризуя аспекты деятельности звукорежиссера, О.А. Титова в своем исследовании пришла к выводу, что «профессиональная компетентность — сложное, интегративное профессионально-личностное качество, представленное совокупностью общих и специфических профессиональных компетенций, обеспечивающее его способность к постоянной и систематической творческой работе, направленной на совершенствование своего профессионального мастерства» [15].

Исследователь-психолог И.Е. Барышникова сформировала модель профессиональной компетентности, выделив те компоненты, которые, по ее мнению, являются обязательными для любой профессии.

Автор выделяет: эмоционально-волевой компонент, отражающий личностное отношение будущего специалиста к проблеме, его чувства, эмоции, приоритеты; мотивационно-ценностный компонент, служащий важнейшей характеристикой мотивационной стороны деятельности; когнитивный компонент, характеризующий познавательные способности специалистов; коммуникативный компонент, анализирующий особенности взаимодействия специалиста с социальным окружением; креативно-деятельностный компонент, ориентирующий профессионала на применение творческого подхода в работе, тем самым формирующий способность осознанно выбирать комплекс методов и технологий работы. Наличие разнообразных способов практической деятельности, творческих способностей необходимых для самореализации личности в профессиональной деятельности [16, с.71].

Таким образом, структура ключевых компетенций отличается интегративной природой, определяются характером профессии и представляет собой единство составляющих ее компонентов, которые должны найти свое отражение в содержании образования.

Дж. Равен определяет компетентность как систему взаимосвязанных компонентов с независимыми и взаимозаменяемыми элементами. Разработанная им классификация из 37 видов компетентности, каждый из которых включает понятия «готовность» и «способность», имеет не только теоретическую, но и практическую ценность. Она служит конкретным инструментом, помогающим целенаправленно развивать компетенции и использовать их для достижения значимых личных целей. Поэтому, «способность» и «готовность» могут входить в основу любого представления о компетенции [17].

И.А. Зимняя считает, что готовность к деятельности в рамках образовательного пространства предполагает строгое и системное овладение определенными знаниями и умениями, стойкую убежденность человека, социально-значимую направленность личности [18].

А. К. Маркова рассматривает компетентность как баланс знаний, умений и психологических качеств, которые влияют на результат деятельности. При этом готовность в её концепции выступает как проявление и условие компетентности: сформированная компетентность (знания, опыт) создаёт базу, а готовность — это уже активное, действенное состояние, когда человек способен применить эти ресурсы на практике. Следовательно, профессиональная компетентность — это готовность и способность человека применять свои знания и навыки в реальных профессиональных ситуациях [14].

На основании всего вышесказанного можно заключить, что в профессиональной педагогике «готовность» рассматривается как профессионально значимое качество личности, представляющее собой систему взаимосвязанных компонентов: личностные качества будущего специалиста, знания и умения, обеспечивающие выполнение специалистом функций, адекватных определенной профессиональной деятельности.

Следовательно, готовность определяет успех в профессиональной деятельности и является интегративной характеристикой личности профессионала.

К.А. Ежов, анализируя понятие профессиональная готовность звукорежиссера, пишет, что «для полноценной профессиональной подготовки важны не только параметры деятельности и не только качества личности в отдельности, а их диалектическое единство и представленность в конкретном человеке. В качестве понятия, наиболее адекватно отражающего данное единство, учеными рассматривается понятие готовности к профессиональной деятельности. Тогда целью профессионального образования как такового закономерно становится

формирование готовности к профессиональной деятельности, ориентированной на сущностные основы профессии» [19, с.11].

В современных научных публикациях активно применяется термин «формирование». В педагогической науке формирование как процесс, явление, развитие используется достаточно широко, чаще всего употребляется термин формирование личности, который подразумевает некую законченность человеческой личности, достижение уровня зрелости, устойчивости» [20, с. 15].

Формирование определённого качества личности предполагает становление его структуры — появление компонентов и связей между ними. Наличие этих компонентов в заданной взаимосвязи служит показателем того, что качество сформировано. В свою очередь, формирование личности как целого связано с обретением ею целостности.

Профессиональная деятельность звукорежиссера театра интегративна, следовательно, объединяются между собой компетенции, входящие в состав когнитивного, деятельностного, эмоционально-личностного и мотивационного компонентов.

Когнитивный компонент предусматривает усвоение и синтез базовых обще-профессиональных и специальных знаний по звукорежиссуре. Когнитивный компонент при этом под системой профессиональных знаний понимается целостность взаимосвязанных элементов знаний звукорежиссерской направленности, способных образовывать новое интегративное знание и позволяющих адекватно действовать в стандартных и нестандартных учебно-профессиональных ситуациях. В когнитивный компонент входят следующие ключевые компетенции: техническая готовность, акустическая готовность, музыкальная готовность, коммуникативная готовность, которые представляют собой основу профессиональной компетентности звукорежиссера театра.

Коммуникативная готовность включает умение выстраивать продуктивное взаимодействие с режиссёром, актёрами, художниками по свету, сценографами; способность понимать и переводить художественные задачи режиссёра в технические решения; владение профессиональной терминологией и умение ясно излагать свои мысли; организацию репетиционного процесса с точки зрения звукового сопровождения; способность эффективно взаимодействовать с творческим коллективом и организовывать рабочий процесс.

Коммуникативная готовность многосторонне реализуется в профессиональной деятельности, где возникают определённые коммуникативные задачи. В профессиональной деятельности звукорежиссера такие задачи возникают постоянно, так как создание спектакля, в котором задействован звукорежиссер, — это всегда процесс совместного творчества и взаимодействия команды специа-

листов. Поэтому для звукорежиссеров театра крайне важно обладать способностью и навыками ставить и решать коммуникативные задачи.

Акустическая готовность — способность ориентироваться в акустических характеристиках пространства и звука, необходимая для качественной работы в театре. Включает знание основ акустики помещений, понимание влияния архитектурных особенностей театра на распространение звука, умение оценивать акустику зрительного зала и сценического пространства, выявлять проблемные зоны, способность подбирать и настраивать звуковое оборудование с учётом акустических особенностей конкретного театра.

Техническая готовность — владение комплексом технических навыков и знаний, необходимых для работы со звуковым оборудованием в театре. Включает знание устройства и принципов работы профессионального звукового оборудования, навыки монтажа, настройки и эксплуатации звукового оборудования, умение читать и составлять схемы подключения оборудования; владение методами диагностики и устранения неисправностей.

Тему, посвященную технологическому фундаменту профессии, раскрывает Б.Я. Меерзон в работе «Акустические основы звукорежиссуры». В ней подробно разбираются параметры звука, особенности канала звукопередачи, акустические свойства помещений и то, как звукорежиссёр должен учитывать их при работе. По сути, Б.Я. Меерзон закладывает «акустическую готовность»: он учит специалиста понимать, как звук ведёт себя в разных пространствах, какие есть ограничения у аппаратуры и как адаптировать решение под конкретную площадку [21].

Ю. И. Козюренко систематизирует вопросы музыкального, шумового и звукотехнического оформления спектакля в работе «Основы звукорежиссуры в театре». В разделе «Звукорежиссура спектакля» Ю.И. Козюренко на конкретных примерах показывает, как звукорежиссёр должен оценивать акустику зала, подбирать технику и выстраивать баланс, чтобы звук органично вписался в драматургию. Он затрагивает тему «акустической готовности», но в контексте целостной работы над спектаклем, а не только чисто технических параметров [22].

Музыкальная готовность — владение комплексом музыкальных знаний и навыков, позволяющая грамотно работать с музыкальным сопровождением спектаклей. Включает развитый музыкальный слух и чувство ритма, понимание их драматургической роли в спектакле, умение подбирать музыкальное сопровождение, соответствующее режиссёрскому замыслу и атмосфере постановки, понимание взаимодействия музыки, речи и шумов в сценическом пространстве.

Деятельностный компонент раскрывает готовность личности к реализации профессиональной деятельности, предусматривает овладение студентами

умениями и навыками в области звукорежиссуры, формирование умения применять знания на практике, развитие самостоятельности и творческой активности. Деятельностный компонент включает следующие ключевые компетенции: информационная грамотность, профессиональная мобильность и креативность.

Информационная грамотность. В основу компетенции положен информационный аспект формирования исследуемой компетентности: уровень сформированности информационных знаний, умений и навыков, используемых в профессиональной деятельности. Информационная грамотность определяет владение современными компьютерными и цифровыми технологиями и программами на достаточном уровне, а так же умение работать с цифровым оборудованием разного уровня с помощью специального программного обеспечения, понимание современных тенденций в области звукового оборудования и технологий.

В. Г. Иванова и А. К. Чудинов рассматривают информационную грамотность как фундамент профессионализма звукорежиссёра. По их мнению, специалист, владеющий информационной грамотностью, из простого исполнителя технических действий превращается в осознанного созидателя «... в области звукорежиссуры произошла настоящая революция — появились новые средства цифровой обработки, записи и воспроизведения звука, цифровая студийная техника, цифровая звукозапись, цифровое радиовещание, телевидение, компьютерные сети и т.д. В этих условиях сильно возрастает роль и ответственность человека, управляющего параметрами звучания, — звукорежиссёра. В современных условиях звукорежиссёр становится соавтором, а часто даже и создателем звукового образа» [23, с.201].

Креативность является необходимым компонентом любой деятельности и рассматривается, в рамках исследования, как ключевая компетенция будущего звукорежиссера театра, понимается как универсальная творческая способность.

Это относительно устойчивая личностная характеристика, которая проявляется в способности порождать оригинальные, нестандартные идеи, находить нестандартные решения задач и создавать что-то новое, непривычное. Эффективность формирования креативности существенно зависит от характера педагогической среды: она должна быть стимулирующей, то есть предоставлять возможности для самостоятельного поиска, принятия решений и экспериментирования. Становление творческой зрелости специалиста невозможно без развития креативности — она служит необходимым условием этого процесса, реализуемого через самоактуализацию личности. Чем выше уровень самоактуализации креативной личности, тем более продолжительным, устойчивым и резуль-

тативным оказывается период её творческой зрелости в профессиональной и жизненной практике.

Профессиональная мобильность — требование к современному специалисту определяется как интегративная, целостная характеристика субъекта деятельности, обеспечивающая гибкость в принятии решений и быструю адаптацию к меняющимся условиям Сбой оборудования, изменение сценического действия, акустические изменения, проблемы с радиосистемами, новый незнакомый зал во время гастролей или выезда требуют от звукорежиссера театра профессиональной мобильности.

Эмоционально-личностный компонент заключается в развитии системы профессиональных ценностей, в направленности чувств и переживаний будущего профессионала, в отношении к содержанию компетентности и ее приложения. В каждой личности существует потребность в актуализации своих способностей. Создание условий для формирования индивидуальных качеств личности обучающегося — это главная задача интеграции профессионального образования. Необходимо не только учитывать индивидуальные особенности обучающихся, но всячески содействовать их дальнейшему развитию.

В связи с этим в рамках эмоционально-личностного компонента структуры профессиональной компетентности будущих звукорежиссеров театра, выделяют устойчивые и развивающиеся профессионально значимые личностные качества: коммуникабельность, стрессоустойчивость, ответственность, креативность, ассоциативное мышление, развитую слуховую чувствительность, организованность, эмпатию.

Профессионально значимые личностные качества звукорежиссёра театра отражают его готовность к реализации основных видов профессиональной деятельности. К таким качествам относятся способность объективно оценивать уровень своей подготовки, анализировать собственную работу, прогнозировать результаты и оперативно корректировать действия. Важны также осознание необходимости профессионального развития и умение управлять эмоциональным состоянием. Эти качества позволяют поддерживать высокий уровень компетентности и стабильно добиваться качественных результатов.

Мотивационный компонент структуры направлен на формирование мотивов профессиональной деятельности, готовности к профессиональному общению и проявлению личности в профессии, на осмысление предназначения профессии. Мотивационный компонент ориентирован на понимание студентом содержания деятельности звукорежиссера театра, формирование у него ценностного отношения и познавательного интереса к будущей профессии; стремление к приобретению необходимых знаний, умений и навыков; потребность в саморазвитии и самореализации.

Эта система мотивов непосредственно отражается в структурных компонентах профессиональной компетентности будущих звукорежиссёров театра.

На основании предложенной структуры профессиональной компетентности будущих звукорежиссёров театра можно заключить, что уровень сформированности компетентности отражает качество полученного образования, выступает итогом подготовки специалиста и служит ключевым фактором его конкурентоспособности на рынке труда

Выводы и заключение

Методологические аспекты определения содержания профессиональной компетентности и ее структура позволили определить профессиональную компетентность будущих звукорежиссеров как интегративное качество личности будущего профессионала, включающее в себя готовность к реализации основных задач профессиональной деятельности с помощью приобретенных в процессе обучения ключевых компетенций (музыкальная готовность, информационная грамотность, акустическая готовность, техническая готовность, коммуникативная готовность, креативность, профессиональная мобильность) и личностных качеств (коммуникабельность, стрессоустойчивость, ответственность, креативность, ассоциативное мышление, развитая слуховая чувствительность, организованность, эмпатия).

Структура профессиональной компетентности будущих звукорежиссеров включает:

1. Когнитивный компонент, направлен на усвоение студентами системы профессиональных знаний, умений и навыков звукорежиссёрской деятельности в контексте театрального искусства (включает такие ключевые компетенции как акустическая готовность, музыкальная готовность, техническая готовность, коммуникативную готовность).

2. Деятельностный компонент, раскрывает готовность личности к реализации профессиональных задач в условиях театральной практики (включает креативность, информационную грамотность, профессиональная мобильность).

3. Эмоционально-личностный компонент, ориентированный на развитие системы профессиональных ценностей и личностных качеств, необходимых для работы в театре (коммуникабельность, стрессоустойчивость, ответственность, креативность, ассоциативное мышление, развитая слуховая чувствительность, организованность, эмпатия).

4. Мотивационный компонент направлен на формирование устойчивой мотивации к профессиональной деятельности в сфере театральной звукорежиссуры, готовности к профессиональному общению и проявлению личности в профессии, на осмысление предназначения профессии.

Профессиональная компетентность выступает показателем качества образования и одновременно необходимым условием конкурентоспособности специалиста на рынке труда. Её формирование происходит в процессе обучения студента.

Литература

1. Догадина, Ю. С. Формирование профессиональной культуры будущих звукорежиссёров в условиях высшей школы // Информ-образование. — 2016. — Вып. 1. — С. 23–28.
2. Каримов, П. Д. Пространство провинциального театра: система звукоусиления в драматических театрах Самары // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2025. — Т. 27, № 2(101). — С. 107–113.
3. Каримов, П. Д. О формировании профессиональных компетенций в процессе обучения звукорежиссёров / П. Д. Каримов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2025. — Т. 27, № 6. — С. 45–52.
4. Зеер, Э. Ф. Компетентностный подход к образованию / Э. Ф. Зеер // Образование и наука. — 2005. — № 3. — С. 27–40.
5. Зимняя, И. А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании / И. А. Зимняя. — Москва: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. — 38 с.
6. Зеер Э. Ф., Заводчиков Д. П. Идентификация универсальных компетенций выпускников работодателем // Высшее образование в России. — 2007. — № 11. — С. 39–45
7. Татур, Ю. Г. Компетентность в структуре модели качества подготовки специалиста / Ю. Г. Татур // Высшее образование сегодня. — 2004. — №3. — С. 20 – 26.
8. Селевко, Г. К. Энциклопедия образовательных технологий : В 2 т. — Т.1. — М.: НИИ школьных технологий, 2006. — 816 с.
9. Хуторской А. В. Модель компетентностного образования // Высшее образование сегодня. — 2017. — № 12. — С. 9–16.
10. Зимняя, И. А. Компетентия и компетентность в контексте компетентностного подхода в образовании / И. А. Зимняя // Учёные записки национального общества прикладной лингвистики. — 2013. — № 4 (4). — С. 16–31.
11. Щедровицкий П. Г. Коммуникативная и рефлексивная компетенция в рамках мыследеятельностного подхода: контуры нового понимания // Педагогика развития: ключевые компетентности и их становление: материалы 9-й научно-практической конференции, Красноярск, апрель 2002 г. — Красноярск: Изд. центр Краснояр. гос. ун-та, 2003. — С. 56–61.
12. Байденко, В. И. Компетентностный подход к проектированию государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования (методологические и методические вопросы) : методическое пособие / В. И. Байденко. — М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2005. — 114 с.
13. Зеер, Э. Ф. Психология профессий : учебное пособие для студентов вузов / Э. Ф. Зеер. — Москва : Академический Проект, 2006. — 336 с.
14. Маркова, А. К. Психология профессионализма / А. К. Маркова. — Москва : Междунар. гуманитар. фонд «Знание», 1996. — 308 с.
15. Титова, О. А. Формирование музыкальной компетентности будущих звукорежиссёров в вузе искусств и культуры: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.08 / О. А. Титова; [Место защиты: Белгородский государственный национальный исследовательский университет]. — Белгород, 2017. — 244 с.
16. Барышникова, И. Е. Проффессиональная компетентность: виды, структура и современные подходы / И. Е. Барышникова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2012. — № 3. — С. 69–80.
17. Равен, Дж. Компетентность в современном обществе : выявление, развитие и реализация : перевод с английского / Дж. Равен. — Москва : Когито-Центр, 2002. — 394 с.

18. Зимняя, И.А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентного подхода в образовании. Авторская версия / И.А. Зимняя. — М.: Исслед. центр проблем качества подгот. спец, 2004. — 40 с.
19. Ежов, К. А. Формирование профессионально-личностной готовности у будущих специалистов по музыкальной звукорежиссуре : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / К. А. Ежов ; науч. рук. Е. Н. Дмитриева ; [Нижегор. гос. лингвист. ун-т им. Н. А. Добролюбова]. — Шуя, 2009. — 26 с.
20. Подласый, И. П. Педагогика: 100 вопросов — 100 ответов : учебное пособие для вузов / И. П. Подласый. — М.: ВЛАДОС, 2004. — 365 с.
21. Меерзон, Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры : учеб. пособие для вузов / Б. Я. Меерзон. — Москва : Аспект Пресс, 2004. — 205 с.
22. Козюренко, Ю. И.. Основы звукорежиссуры в театре : учебное пособие для театральных учебных заведений / Ю. И. Козюренко. — Москва : Искусство, 1975. — 248 с.
23. Иванов, В. Г. К вопросу о разработке профессионального стандарта по звукорежиссуре / В. Г. Иванов, А. К. Чудинов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2013. — № 4 (54). — С. 200–203.

REFERENCES

1. Gugadina, Yu.S. Formation of the professional culture of future sound engineers in the conditions of higher education // Inform-obrazovanie. 2016. Issue 1. pp. 23-28.
2. Karimov, P. D. The space of a provincial theater: a sound reinforcement system in drama theaters in Samara // Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social sciences, humanities, medical and biological sciences. — 2025. — Vol. 27, No. 2(101). — pp.107-113.
3. Karimov, P. D. On the formation of professional competencies in the process of training sound engineers / P. D. Karimov // Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social sciences, humanities, and biomedical sciences. 2025. Vol. 27, No. 6. pp.45-52.
4. Zeer, E. F. Competence-based approach to education / E. F. Zeer // Education and Science. - 2005. — No. 3. — pp. 27-40.
5. Zimnaya, I. A. Key competencies as the effective and targeted basis of the competence approach in education / I. A. Zimnaya. Moscow: Research Center for Quality Problems in Specialist Training, 2004. 38 p.
6. Zeer E. F., Zavodchikov D. P. Identification of universal competencies of graduates by the employer // Higher education in Russia. - 2007. — No. 11. — pp. 39-45
7. Tatur, Yu.G. Competence in the structure of the quality model of specialist training / Yu.G. Tatur // Higher education today. - 2004. — No. 3. — pp. 20-26.
8. Selevko, G.K. Encyclopedia of educational technologies : In 2 volumes – vol. 1. Moscow: Research Institute of School Technologies, 2006. 816 p.
9. Khutorskoy A.V. The model of competence-based education // Higher education today. — 2017. — No. 12. — pp. 9-16.
10. Zimnaya, I. A. Competence and competence in the context of a competence-based approach in education / I. A. Zimnaya // Scientific notes of the National Society of Applied Linguistics. — 2013. — № 4 (4). — Pp. 16-31.
11. Shchedrovitsky P. G. Communicative and reflexive competence in the framework of the investigative approach: contours of a new understanding // Pedagogy of development: key competencies and their formation: proceedings of the 9th Scientific and practical Conference, Krasnoyarsk, April 2002. Krasnoyarsk: Publishing Center of the Krasnoyarsk State University, 2003. — pp. 56-61.
12. Baydenko, V. I. A competence-based approach to the design of state educational standards of higher professional education (methodological and methodological issues) : a methodological guide / V. I. Baydenko. Moscow: Research Center for Quality Problems in Specialist Training, 2005. 114 p.
13. Zeer, E. F. Psychology of professions : a textbook for university students / E. F. Zeer. Moscow : Academic Project, 2006. 336 p.
14. Markova, A. K. Psychology of professionalism / A. K. Markova. — Moscow : International. Humanities Foundation "Znanie", 1996. — 308 p.

15. Titova, O. A. Formation of musical competence of future sound engineers at the University of Arts and Culture: dissertation ... candidate of Pedagogical Sciences : 13.00.08 / O. A. Titova ; [Place of defense: Belgorod State National Research University]. — Belgorod, 2017. — 244 p.
16. Baryshnikova, I. E. Professional competence: types, structure and modern approaches / I. E. Baryshnikova // Bulletin of the Leningrad State University named after A. S. Pushkin. - 2012. — No. 3. — pp. 69-80.
17. Raven, J. Competence in modern society : Identification, development and implementation : translated from English / J. Raven. — Moscow : Kogito-Center, 2002. 394 p.
18. Zimnaya, I.A. Key competencies as the effective and targeted basis of the competence approach in education. The author's version / I.A. Zimnaya. — M.: Research. the center for quality problems of training. spec, 2004. — 40 p.
19. Yezhov, K. A. Formation of professional and personal readiness among future specialists in musical sound engineering : abstract of the dissertation. ... Candidate of Pedagogical Sciences : 13.00.08 / K. A. Yezhov ; scientific director E. N. Dmitrieva ; [Nizhny Novgorod State linguist. N. A. Dobrolyubov University]. — Shuya, 2009. — 26 p.
20. Podlasyi, I. P. Pedagogy: 100 questions – 100 answers : a textbook for universities / I. P. Podlasyi. MOSCOW: VLADOS Publ., 2004. 365 p.
21. Meerzon, B. Ya. Acoustic fundamentals of sound engineering : textbook. handbook for universities / B. Ya. Meerzon. — Moscow : Aspect Press, 2004. — 205 p.
22. Kozyurenko, Yu. I. Fundamentals of sound engineering in the theater : a textbook for theater educational institutions / Yu. I. Kozyurenko. Moscow : Iskustvo Publ., 1975. 248 p.
23. Ivanova, V. G. On the issue of developing a professional standard for sound engineering / V. G. Ivanova, A. K. Chudinov // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. — 2013. — № 4 (54). — Pp. 200-203.

Дата поступления рукописи в редакцию: 08.07.2026

Дата принятия рукописи в печать: 26.08.2026

ИНФОРМАЦИЯ,
СООБЩЕНИЯ

Резюме опубликованных статей на английском языке

THEORY AND HISTORY OF ART

Zhang Baining

***Historical and cultural preconditions for the creation of
C. M. von Weber's clarinet concertos and their place in the
system of romantic instrumental art of the early 19th century***

Abstract. This article fills some gaps in the study of C. M. Weber's clarinet works. It explores the genre specifics of the composer's clarinet concertos as a transitional model between classicism and romanticism. It examines their function as a laboratory for operatic art. The creative collaboration between Weber and Berman is reconsidered.

Keywords: Weber, clarinet, concerto, romanticism, orchestration, operatic dramaturgy, composer, soloist, Baermann.

Xing Ka

An analysis of visual-musical narrative in Zhao Jiping's compositions

Abstract. Zhao Jiping's compositional output represents a singular achievement in Chinese film music, distinguished by its capacity to function as visual-musical narrative: a mode of musical storytelling in which sound and image enter into a relationship of mutual reinforcement, contrast, and interpretive expansion. This article undertakes a systematic analysis of visual-musical narrative strategies in Zhao Jiping's major compositions, focusing on his scores for the films *Red Sorghum* (1987), *Ju Dou* (1990), *Raise the Red Lantern* (1991), *Farewell My Concubine* (1993), and *To Live* (1994). Drawing on narratological theory, film music scholarship, and close analytical reading of selected works, the study identifies four core narrative strategies: thematic leitmotivism, timbral characterization, modal-melodic architecture, and temporal-rhythmic displacement. Analysis reveals that Zhao's music does not merely accompany visual narrative but actively constitutes it, functioning as an interpretive layer that extends, qualifies, and sometimes subverts the meanings communicated through image and dialogue. The study contributes to growing scholarly interest in Chinese film music and to broader theoretical discussions of the relationship between music and visual narrative in cinematic art.

Keywords: Zhao Jiping, visual-musical narrative, film music, Chinese cinema, leitmotiv, modal harmony, cinematic storytelling.

Guo Dong

Li Manlong as the founder of the Chinese school of academic saxophone

Abstract. The purpose of this study is to explore the life and work of Li Manlong (1963-2020), a renowned saxophonist, teacher, and professor at the Central Conservatory of Music in Beijing, who laid the foundation for professional education in China. This study provides a comprehensive analysis of Li Manlong's concert, teaching, and research activities based on Russian and Chinese sources. The study established his fundamental role in establishing the classical school of academic saxophone and the system of professional teaching based on Chinese national traditions.

Keywords: Li Manlong, China, Central Conservatory, professional education, academic saxophone school, Chinese national traditions.

Huang Mouye

The influence of the German Lied tradition on the melodic language of Max Bruch's instrumental works

Abstract. Based on a comprehensive analysis, the article examines the tradition of German Lied and its refraction in the instrumental heritage of Max Bruch. The interest in the problem is sustained by the enduring popularity of his music among performers. For example, Violin Concerto No.1 and the Scottish Fantasy still form part of the compulsory violin repertoire, yet the origin of their unique melos rarely becomes the subject of special analysis. The main method chosen is a comprehensive analysis combining historical-contextual, comparative-stylistic, and structural-semantic approaches to the musical text. The analysis reveals the features of the German song tradition (cantilena, declamatory expressiveness, strophic structure), and the forms of their instrumental adaptation are traced through the material of Violin Concerto No.1, the Scottish Fantasy, Kol Nidrei, Concerto No.2, and chamber works. This allows us to assert that for M. Bruch, Lied serves not as a source of direct quotations, but as a universal intonational model that defines the "vocality" of instrumental melos, the predominance of expansive cantilena, variational development, and the architectonics of the whole. It is concluded that the reliance on the song tradition allowed the composer to preserve Romantic sincerity amidst the growing crisis of the late Romantic style.

Keywords: Max Bruch, German Lied, instrumental melos, cantilena, Romanticism, musical form, Scottish Fantasy, Violin Concerto No.1, Kol Nidrei, vocality.

Zhu Yanqi

Transformation of the genre paradigm and the formation of Zhu Jian'er's individual style: a study of the First Symphony

Abstract. The article examines Zhu Jian'er's First Symphony as an important stage in the transformation of the genre model and the formation of the composer's individual style. It analyzes the historical and cultural background of the work, the distinctive features of its four-movement cycle, and the principles of motivic-thematic development and symphonic dramaturgy. Particular attention is paid to the interaction between the European sonata-symphonic tradition, Chinese intonational experience, and modern compositional techniques. Based on selected score excerpts, the article identifies the functions of timbre and texture, including the dialogue between strings and woodwinds, the gradual thickening of the orchestral fabric, and the transition to a solo utterance. The study demonstrates that the symphony's genre originality is determined by the continuous transformation of the musical material, the weakening of normative formal functions, and the active role of timbre in organizing the dramatic process. These features indicate the emergence of an individualized form of Chinese symphonism.

Keywords: Zhu Jian'Er, First Symphony, Chinese symphonism, genre transformation, orchestral dramaturgy.

He Tianshi

Edvard Grieg's music for Henrik Ibsen's drama "Peer Gynt" in the context of "Pilgrim" imagery of Scandinavian Romanticism

Abstract. Edvard Grieg's score for Henrik Ibsen's "Peer Gynt" is not simply an illustrative accompaniment to the stage action, but an independent artistic statement deeply rooted in the aesthetics of Scandinavian national Romanticism. The key concept of this movement is the motif of wandering - a multilayered category that encompasses geographical displacement, spiritual quest, temptation by illusions, and return to one's roots. Grieg's music realizes this paradigm through a systematic appeal to folkloric archetypes, specific sound imagery, and symbolic dramaturgy.

Keywords: Henrik Ibsen, "Peer Gynt," Edvard Grieg, Scandinavian Romanticism, wandering, drama, music, folklore.

Li Pengxiang

The specificity of the realization of the nocturne genre in the works of Jiang Wenye

Abstract. The article is dedicated to examining the characteristics of the nocturne genre in the oeuvre of the 20th-century Chinese composer Jiang Wenye. The study analyzes the stylistic and genre features of two nocturnes from the suite "Vil-

lage Poems on Seasonal Cycles" op. 53 (1950) - "Early Summer Nocturne" and "Late Autumn Nocturne". It is noted that these compositions represent a harmonious combination of various historical and stylistic trends, including elements of Western European Romanticism, Chinese national musical idioms, and 20th-century stylistic experiments. At the same time, the nocturne genre demonstrates remarkable plasticity. It absorbs the modal and intonational characteristics of Chinese music, as well as textural elements derived from the specific playing techniques and timbres of traditional instruments. Jiang Wenye also retains the genre traits of the classical nocturne, including sweeping "harp-like" arpeggios in the accompaniment and a cantabile melodic style. Features of a more modern idiom include innovations in harmonic structure, based predominantly on non-tertian sonorities.

Keywords: Chinese piano music, 20th-century music, Jiang Wenye, nocturne.

Zhang Sungao, N.V. Medvedeva

Trombone parties in J. Gidn's Oratorio "The Creation of the World"

Abstract. Joseph Haydn received his musical education at St. Stephen's Cathedral in Vienna, where he sang in the choir of the Mass and various sacred works by J. Fuchs, A. Caldara, and G. Reutter Jr. These were prominent representatives of the Austrian tradition of sacred choral music, where trombones were used to duplicate choral parts. However, Haydn did not adopt this tradition in his oratorios, instead following the path of George Frideric Handel, whose oratorios inspired him to interpret trombones in a more free and diverse manner. The obvious influence of Handel's trombone writing can be seen in Haydn's oratorio "The Creation of the World," which he composed immediately after his trip to England. In addition, the article explores the history of the oratorio's creation, addressing issues related to performance style and the technical specifics of the bass trombone.

Keywords: Joseph Haydn, Oratorio "The Creation of the World", trombones, trombone parts, bass trombone, score.

Zhao Yalu, A.A. Timofeev

The transformation of the image of the Chinese woman in contemporary Chinese Opera

Abstract. This scientific article examines the evolution of female character representation in Chinese academic opera amid the processes of globalization. The study traces the shift from the static heroic and patriotic canon of the "revolutionary operas" of the mid-20th century to more multi-faceted, psychologically authentic characters in works created at the turn of the 20th and 21st centuries. The opera Grassland Vastness (1995) is selected as the core object of analysis. Its dra-

matic framework develops the self-sacrifice motif traditional to Western opera, yet endows this motif with a distinct Chinese national character. The paper unpacks the transformation of the female protagonist from an "ideal hero" (per Liu Yun) into an archetypal tragic figure whose sacrifice becomes the price of saving her people. Special analytical focus is placed on the fusion of vocal traditions-classical bel canto and the national Qupai vocal style-which serves as an illustrative example of global cross-cultural synthesis. The scholarly novelty of this work lies in identifying the correlation between shifts in the dramatic function of female characters and the evolution of the musical language of Chinese opera during the era of opening-up.

Keywords: Chinese opera, female character, globalization, Grassland Vastness, Narangaowa, bel canto, cultural synthesis, tragedy.

PERFORMING ARTS

V.A. Gorbik

The significance of intonation in a church choir

Abstract. The article examines the significance of intonation in church choral singing as one of the key factors influencing the quality and artistic expressiveness of sound. Intonation is analyzed not only as a characteristic of pitch accuracy, but also as a complex, multi-layered phenomenon that integrates acoustic, ensemble, and semantic components. The aim of the study is to determine the role of intonation in the formation of church choral sound and to identify its functions within the system of liturgical singing. The methodological framework is based on the principles of intonation theory, as well as scholarly approaches in musicology and choral studies, which make it possible to consider intonation in the unity of its structural and expressive characteristics. The study reveals that intonation in a church choir operates on several levels, ensuring pitch accuracy, coordination of voices, and the integrity of the artistic image. It is shown that intonational organization is conditioned by performance tradition, modal structure, and the specific features of the liturgical text, which together shape the distinctive sound of the church choir. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive interpretation of intonation as a system-forming element of church choral singing and in clarifying its multi-level structure. The practical significance of the research consists in the possibility of applying the obtained results in pedagogical and performance practice, including the training of choir conductors and the organization of rehearsal processes.

Keywords: church singing, choral art, sacred music, ensemble, choral intonation, liturgy.

A.Yu. Ryzhenkov

Pedagogical aspects of stage performance of musical works

Abstract. The stage performance of musical works constitutes a complex musical, psychophysiological, and pedagogical task requiring not only high technical mastery but also developed artistry, emotional stability, and self-regulation capabilities. In modern music pedagogy, the issue of systematically addressing the conditions that ensure a successful stage performance remains insufficiently explored. The article aims to elucidate the key pedagogical aspects influencing the quality of a musical performance and to highlight the pedagogical conditions that foster stage competence in aspiring performing musicians. The issues examined include stage anxiety, the development of artistry, self-regulation skills, and methods of preparation for stage performance. Key pedagogical aspects are identified: managing stage anxiety, developing artistry, addressing self-regulation challenges, and systematic preparation for the performance itself. Pedagogical conditions for developing stage competence are proposed.

Keywords: stage performance, music pedagogy, stage anxiety, artistry, self-regulation, stage competence, performance preparation, pedagogical conditions, musical performer, pedagogical process.

Zhang Shuo

Mountain rhythms how xiangjiaogu shapes the musical language of Yunnan's national minorities

Abstract. The article is devoted to the study of the role of xiangjiaogu in the formation of the musical language of national minorities of Yunnan province. The importance of this traditional percussion instrument is considered not only as a means of musical accompaniment, but also as an important element of the ritual, social and cultural organization of the life of the Dai peoples. The analysis shows that the rhythmic structure of xiangjiaogu performance determines the nature of collective action, coordinates dance practices and forms a special sound space of festivals and rituals. Special attention is paid to the interrelation of musical rhythm, bodily plasticity and spatial organization of traditional performance. The design features of the instrument, which affect its acoustic characteristics and performance capabilities, are investigated. It is noted that the musical language formed around xiangjiaogu is based primarily on rhythmic dynamics, timbre diversity and synthesis of sound with movement. The article also examines the modern processes of tradition transformation under the influence of China's cultural policy, stage adaptation and the tourism industry. It is concluded that, despite the change in the functions and context of the performance, xiangjiaogu continues to retain the importance of a symbol of eth-

nic identity, a mechanism for transmitting cultural memory and an important element of the intangible cultural heritage of the national minorities of Yunnan.

Keywords: xiangjiaogu, Yunnan musical culture, national minorities of China, ethnomusicology, rhythm, traditional music, cultural identity, intangible cultural heritage.

Pan Shuang

Musical and theatrical representation of China in Sergei Vasilenko's opera The Son of the Sun

Abstract. The article examines the musical and theatrical representation of China in Sergei Vasilenko's opera *The Son of the Sun*. It considers the historical and cultural context of the work, the dramatic function of the libretto, the specific features of the musical language, and the interaction between the sonic and visual-theatrical dimensions. The study demonstrates that the image of China is constructed through a combination of Orientalist stylization, pentatonic and modal elements, ritual and mass scenes, timbral color, and the principles of European operatic dramaturgy. Particular attention is paid to the contrast between the ceremonial and collective sphere and psychologically individualized episodes. The article concludes that the opera has a transitional character, combining the traditions of Russian musical Orientalism with the social and historical concerns of Soviet theatre in the late 1920s.

Keywords: Sergei Vasilenko, *The Son of the Sun*, image of China, musical Orientalism, Soviet opera, musical dramaturgy, theatrical representation, chinoiserie.

Gao Yuze, T.I. Baklanova

Application of a cultural-historical approach in teaching Chinese university students to perform pieces from P.I. Tchaikovsky's "Children's Album"

Abstract. This article explores the role and place of P.I. Tchaikovsky's "Children's Album" in the curriculum of Chinese educational institutions of various levels, from primary to higher education. The importance of applying a cultural-historical approach to teaching music education students at Chinese universities to perform pieces from P.I. Tchaikovsky's "Children's Album" is substantiated. This approach is relevant to the specifics of their future professional work as music teachers in Chinese schools. An analysis of scholarly sources and practice revealed the absence of such an approach in contemporary higher music education in China. To address this issue, an elective course, "The Cultural and Historical Context of P.I. Tchaikovsky's Piano Works," was developed and scientifically substantiated. The article discusses its purpose, objectives, structure, main content, and teaching methods.

Keywords: P.I. Tchaikovsky, "Children's Album," music education in China, cultural-historical approach, elective course program.

INTERCULTURAL COMMUNICATION

Bai Huiwen

Integration of elements of Russian artistic and pedagogical experience into the educational process of fine arts in a Chinese school

Abstract. The article substantiates a model for integrating elements of Russian artistic and pedagogical experience into the fine arts educational process in Chinese schools. It examines constructive drawing, working from nature, compositional design, analysis of realistic painting, exhibition-based assessment, and the connection of artistic tasks to students' life experience. The aim of the study is to identify the pedagogical conditions for this integration, taking into account the 2022 Art Curriculum Standards of China's compulsory education and the contemporary Russian methodological tradition. Based on a comparative pedagogical analysis of Russian and Chinese sources, the article proposes content modules for the lesson and criteria for evaluating outcomes. It is concluded that Russian experience proves productive when culturally adapted: the academic sequence enhances observational precision and compositional thinking, while the Chinese educational context ensures a connection to the national artistic tradition, the school environment, and contemporary digital forms of artistic practice.

Keywords: Russian artistic and pedagogical experience, Chinese school, fine arts, constructive drawing, composition, realistic painting, cross-cultural integration.

L.G. Medvedev, K.A. Kravchenko, Zhan Chuanyu

Composition in art education of Russia and China

Abstract. The article explores the development of Russian-Chinese cultural ties within the framework of higher art education. Particular attention is paid to the teaching of composition as a discipline responsible not only for the professional, but also for the creative development of students. The authors conducted a comparative analysis and revealed the specifics, as well as the general principles of teaching composition in art universities in China and Russia. Particular attention is paid to the practical experience of the Russian academic school. The content of the article defines methodological recommendations for modernizing curricula, improving the quality of student training and strengthening long-term intercultural interaction between Russia and China in the field of art education. The practical experience of Rus-

sian higher art education in the field of composition training is also analyzed, from which useful conclusions are drawn that contribute to the development of art education in China. The authors of the article conclude that composition training is a basic element of art education, shaping the professional training and creative potential of students. The rigor, consistency of the theoretical and practical orientation of Russian art education serves as an important guideline for art universities in China. The article contributes to the improvement of the composition training system in Chinese art universities, which contributes to an increase in the overall level of art education.

Keywords: art education, composition research, art universities, comparative analysis, Chinese and Russian experience.

Zhang Chenxi

Structural and functional model for implementing contemporary methodological principles of music education in teaching Latin American dances to Chinese choreography students

Abstract. The article presents a structural and functional model for implementing contemporary methodological principles of music education in teaching Latin American dances to Chinese choreography students. Unlike studies limited to the theoretical substantiation of music education principles, the paper focuses on their systemic pedagogical organization within the professional training of future choreographers. The model includes target, methodological, content, procedural-technological, organizational-pedagogical, and diagnostic-resultative blocks ensuring the integrity of musicality formation as an integrative professionally significant quality. The stages of model implementation are defined as motivational-orientational, analytical-practical, and interpretive-creative. The article substantiates pedagogical conditions for the model's effectiveness in the intercultural educational environment of China, including the integration of musical analysis into dance practice, reliance on stylistic authenticity of musical material, gradual complication of metrorhythmic and interpretive tasks, reflective feedback, and individualized learning. Methods, forms, and means of implementing the model are characterized, and criteria for the subsequent evaluation of its effectiveness are proposed. It is concluded that the suggested model ensures a transition from fragmentary use of music-rhythmic tasks to a systemic organization of music education in teaching Latin American dances to Chinese choreography students.

Keywords: music education, musicality, choreography education, Latin American dances, pedagogical model, structural and functional model, Chinese choreography students, intercultural adaptation.

Chen Wenwen, M.V. Vorotnoy

Historical evolution and performance characteristics of the zither

Abstract. This article examines the historical evolution and morphological and cultural development of the zither family of instruments as a transcontinental organological and semiotic phenomenon within the Eurasian cultural space. The relevance of this study stems from the fact that the evolution of the zither, driven by complex transcultural diffusion and adaptation, serves as a vital factor in stimulating the formation of unique national aesthetic paradigms and spiritual-philosophical meanings. The results of the analysis demonstrate that, having transcended geographical demarcations, the zither family historically functions as a paramount semiotic and acoustic medium for the artistic comprehension of reality, embodying both the introverted philosophical and extroverted emotional-expressive aspirations of various peoples. Therefore, contemporary academic and performance practices in music must incorporate a synthesis of historical traditions and modern organological innovations, which constitutes an integral component of effective intercultural communication.

Keywords: zither instruments, organology, historical evolution, musical semiotics, transcultural diffusion.

S.A. Tulyaganov

Invisible dramaturgy: on-screen realisation of the Mikhail Chekhov method in commercially-driven US cinema

Abstract. The article considers the Hollywood period of Mikhail Chekhov (1943-1955) as an independent stage of the actor's artistic path and as primary audiovisual material for studying the on-screen realisation of his acting method. Historiography has traditionally treated this period as a time of compromise and decline, whereas it is precisely here that the corpus of Chekhov's own film work is concentrated. The article aims to reconstruct the actor's Hollywood filmography and to trace the operation of the key instruments of his method - the "psychological gesture", the "imaginary body", atmosphere and "radiation" - within the studio system. Drawing on his roles in *Song of Russia*, *Spellbound*, *Specter of the Rose*, *Texas*, *Brooklyn* and *Heaven and Rhapsody*, the article demonstrates the controlled variability of a technique unified in its tools yet diverse in its artistic results. It concludes that the nature of cinema - above all the close-up - offered the method a specific form of realisation unattainable on stage.

Keywords: Mikhail Chekhov, film actor, Hollywood, Chekhov method, psychological gesture, imaginary body, studio system, close-up, invisible dramaturgy.

Miao Liwei

Typical compositional structure as an invariant and a polymodal approach to its mastering by students of the PRC

Abstract. The article considers the methodological problem of mastering typical compositional structures of European classical music by students from the PRC. A typical structure is interpreted not as a ready-made letter scheme, but as an invariant analytical support that preserves constructive, functional and procedural features of musical form. The article shows that the transition from recognizing a scheme to understanding a musical process requires the combination of listening, score analysis, graphic modelling and verbal explanation. The aim of the article is to substantiate the possibilities of a polymodal approach to mastering the period, simple forms, variation form, rondo and sonata form by students from the PRC. The role of comparing a normatively expressed model with its individualized embodiment in a particular musical work is revealed.

Keywords: typical compositional structure, invariant, classical style, musical form, polymodal approach, students of the PRC, analysis of musical works.

Yu Haozuo

The influence of the Russian performance tradition on the development of cello art in China in the twentieth century

Abstract. The article examines the influence of the Russian performance tradition on the formation and development of cello art in China during the twentieth century. It identifies the principal channels through which this tradition was transmitted, including the activities of Russian musicians in Harbin and Shanghai, Sino-Soviet cooperation in music education, the work of Soviet specialists, the training of Chinese students, and the study of Russian concert and pedagogical repertoire. Particular attention is paid to sound culture, the vocal nature of cello cantilena, principles of phrasing, the unity of technical and artistic objectives, and the role of works by P. I. Tchaikovsky, S. V. Rachmaninoff, and D. D. Shostakovich in shaping the interpretative thinking of Chinese cellists. Through an analysis of the theme from Tchaikovsky's *Variations on a Rococo Theme* and *The Drunken Fisherman* from Bright Sheng's *Seven Tunes Heard in China*, the study demonstrates that the adopted academic principles were not reproduced mechanically but were transformed in accordance with Chinese musical aesthetics and national material. The article concludes that the Russian school became one of the important factors in the formation of an independent Chinese cello tradition.

Keywords: Russian cello school, Chinese cello art, performance tradition, music pedagogy, national adaptation.

MUSICAL EDUCATION

Guo Xiting

The potential of Wang Jianzhong's piano works in the training of Chinese pianists

Abstract. The relevance of the article stems from the analysis of Wang Jianzhong's piano works as part of music-educational content. The aim of the study is to examine the potential significance of the composer's piano works in the development of the contemporary pedagogical repertoire at music higher education institutions in the PRC. The aim of the study is to examine the potential significance of the composer's piano works for the development of the pedagogical repertoire in higher education institutions in the PRC. Methods of comparative-typological and holistic analysis of the works made it possible to identify their content and specific compositional techniques. The pieces reveal aesthetic and stylistic characteristics that evoke the Chinese national tradition within the context of contemporary Western musical expression. It has been determined that this contains an element that facilitates the integration of these works into the university educational process. It is emphasized that the study of Wang Jianzhong's piano works by pianists fosters an understanding of the significance of the national piano repertoire and stimulates the creation of new works in this style, thereby shaping a contemporary, overarching creative trend.

Keywords: piano works by Chinese composers, arrangements, traditional Chinese aesthetics, piano pedagogy, Wang Jianzhong.

Chen Jin, T.I. Baklanova

Musical and pedagogical foundations for developing the problem of mastering the stylistics of M.I. Glinka's piano works by Chinese students

Abstract. The article examines the musical and pedagogical foundations necessary for developing a methodology for mastering the stylistics of M.I. Glinka's piano works by students of music universities in China. The relevance of the study is due to the need to overcome cultural and performance barriers that arise for Chinese students when approaching Russian piano music. The paper substantiates that the traditional practice of teaching piano in China, focused on technical precision and Western European canons, is insufficient for comprehending the artistic and figurative content of Glinka's works. The authors propose a three-level model of pedagogical foundations: philosophical-cultural, psychological-physiological, and methodological-technological levels. Using the analysis of the "Waltz-Fantasia," "Variations on a Theme by Alyabyev," and "Barcarolle" as examples, the practical implementation of

each level of the model is shown. The results of the study can be applied in the practice of teaching piano at music universities in China and Russia.

Keywords: M.I. Glinka, piano stylistics, cross-cultural music education, piano methodology, Chinese students, pedagogical foundations.

Guo Chaoyi

The choreographic component in the professional training of Chinese students in the faculties of music and dance

Abstract. This article explores the essence of the choreographic component in the training of Chinese students in the faculties of music and dance at pedagogical universities. This component is mandatory in the training of general arts teachers within the framework of the interdisciplinary synthesis of music and dance. The theoretical basis is comprised of theories of embodied cognition, a cultural-historical approach, and concepts of creativity. Contemporary choreographic forms are proposed as the core of the training, developing the production competencies of future teachers. It is concluded that the choreographic component is a comprehensive interdisciplinary competency essential for aesthetic education in schools.

Keywords: music, dance, choreographic component, pedagogical education, production competencies, contemporary choreographic forms.

RESEARCH TECHNOLOGIES

K.M. Zubrilin, D.A. Tkachenko

The role of a hybrid pedagogical team in ensuring the quality of integrated training for art teachers in the Russian-Chinese educational space

Abstract. This article addresses issues related to organizing quality integration in the training of art teachers based on Russian-Chinese partnership. Drawing on the results of practical work in developing Russian-Chinese educational programs (2019-2026) at the Faculty of Arts and Graphics of the Institute of Fine Arts, Moscow State Pedagogical University (MPGU), the study formulates the significance of a hybrid pedagogical team for ensuring the stability of international cooperation. The six-component structure of the project team is described, and the principles of its operation within the "4+0" model (Weinan Normal University - MPGU) and the "3+1" model (Sichuan Normal University - MPGU) are examined. Data are presented indicating a 30% increase in teachers' professional stress resilience and a 25% acceleration in their methodological adaptation.

Keywords: integrated training, art teacher, Russian-Chinese education, hybrid pedagogical team, intercultural dialogue, quality of education, academic mobility, 3+1 and 4+0 models.

K.M. Zubrilin, O.E. Sergeeva, Yu.V. Podisov

The multicomponent structure of the graduation thesis as a means of enhancing the quality of training for Chinese students majoring in 44.03.01 "pedagogical education" (fine arts profile)

Abstract. The article addresses the issue of improving the quality of final assessment for graduates training to become fine arts teachers within the framework of joint Russian-Chinese educational programs. The relevance of the study is driven by the need to ensure the academic legitimacy of dual qualifications and the objectivity of assessing comprehensive competencies formed through the integration of the Russian academic school and Chinese artistic-aesthetic traditions. The aim of the work is to substantiate the effectiveness of implementing a multicomponent structure for the Final Qualification Work (FQW) and the defense procedure for foreign students before the State Attestation Commission (SAC). The research methods include systemic analysis of pedagogical technologies, modeling of the educational process for FQW defense preparation, and statistical analysis of assessment results for Chinese students in "3+1" and "4+0" models.

The paper presents an FQW preparation model that includes theoretical-methodological, project-technological, creative-performance components, and a portfolio of the graduate's professional growth. The research results demonstrate that the proposed FQW structure allows for a comprehensive presentation and assessment of the "dual vision" competency level among Chinese students, including those with limited proficiency in the Russian language. Furthermore, defense before a joint SAC ensures independent expertise of the FQW and recognition of the qualification in both countries. It is concluded that the proposed model guarantees a 100% recommendation rate for the most prepared graduates to continue their studies in master's programs and enhances their competitiveness in the international labor market.

Keywords: artistic-pedagogical education, final qualification work, multicomponent structure, final assessment, state attestation commission, quality of education.

L.S. Nikulina

Express method of teaching drawing

Abstract. The article proposes a programme for a new approach to drawing within classical painting. It is based on many years of practical experience, as well as on an analysis of previously accumulated techniques. An alternative perspective on

the methods of mastering knowledge is offered - from simple to complex. In drawing, the foundation is the flat patch. Manipulating and recognising basic forms allows them to be reproduced quickly. The study of painting is built on knowledge of Johannes Itten's colour wheel. In composition, the main tasks of placing objects on a flat surface are explored. The entire system is designed taking into account the age related and emotional characteristics of perception. There are no classes - only the level of material mastery. We present the first stage of training. The article will be of interest to both teachers and anyone who wants to learn to draw.

Keywords: reading forms, spot, plane, cylinder, color wheel, color scale range, harmonious combination, placement, rhythm, development of imagination.

ART AND PERSONALITY

O.B. Elkan, K.A. Gayazetdinova

Patriotic asceticity as an integral principle of the life and work of the Vasnetsov family

Abstract. The purpose of this study is to identify and analyze the phenomenon of patriotic asceticism in the history of the famous Russian Vasnetsov family. Members of this family, which included not only renowned artists but also priests and military personnel, made a significant contribution to the development of Russian culture. Asceticism for the good of the Fatherland became the ethical and aesthetic dominant that united the various generations of the Vasnetsov family. The methodological basis of the study was historical-genetic, historical-biographical, and comparative methods of analysis.

Keywords: Vasnetsov family, asceticism, personal and cultural biography, ethics, aesthetics.

N.N. Sednin

The concept of the unity of the intuitive and the meaningful in visual arts, literature, and music

Abstract. The purpose of this research is a comprehensive disclosure and analysis of the features of the unity of intuitive and meaningful perception that arises in the process of creating works of art. This concept is considered from two complementary positions - psychological and artistic, which allows for a deeper understanding of the nature of the creative process and the mechanisms of artistic image formation. The scientific novelty of this work lies in the systematic definition and formulation of the basic principles of the interaction of intuitive and meaningful components, as well as in identifying the characteristic mechanisms of their relationship, providing a multi-level complexity and depth of works of art. This approach allows not only to deepen theoretical understanding of the nature of artistic perception, but also to propose new methodological approaches to the study of the cre-

ative process. As a result of the analysis and based on examples of the application of the developed concept, the key and priority components of the unity of intuitive and meaningful perception, considered as an integrated system, are highlighted. The results of the study contribute to a deeper understanding of the role of the artist's subjective experience and inner reflection in the process of artistic creation, which opens up prospects for further interdisciplinary research in the field of art psychology and aesthetics. Thus, the work makes a significant contribution to the development of the theory of artistic perception and serves as the basis for practical application in art education and creative practice.

Keywords: art and psychology, art theories, psychology of creativity, theoretical analysis of art, unity of the intuitive and the rational, psychological concepts, art therapy, Di-Art, psychological well-being, source of creativity.

P.D. Karimov

The structure and content of professional competence of future sound engineers of the theater

Abstract. The multidisciplinary nature of the professional activity of a modern theater sound engineer determines both the need for the development of a personality with high professionalism, broad horizons, professional culture, and the formation of her competence. The article discusses theoretical approaches to defining the essence of the concept of "professional competence of a theater sound engineer." The study found that the professional competence of a theater sound engineer - this is an integrative quality of the personality of a future professional, which includes readiness to implement the main tasks of professional activity with the help of key competencies acquired in the learning process (musical readiness, information literacy, acoustic readiness, technical readiness, communicative readiness, creativity, professional mobility) and personal qualities necessary for working in the theater (sociability, stress tolerance, responsibility, creative creativity, associative thinking, developed auditory sensitivity, organization, empathy). Having analyzed various approaches to determining the structure of professional competence of a theater sound engineer, the following possible components were proposed: cognitive, activity-based, emotional-personal, motivational. Based on the developed functional components of professional competence, it is possible to create a universal model of professional competence formation.

Keywords: competence approach, competencies, professional competence, components, professional personal qualities, theater, sound, sound engineer.

Сведения об авторах

Бай Хуэйцзнь — аспирант кафедры рисунка и живописи, факультет изобразительного искусства и народных ремесел, Государственный университет просвещения

E-mail: 2445459658@qq.com

Бакланова Татьяна Ивановна — доктор педагогических наук, профессор, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

E-mail: moypochta@bk.ru

Воротной М.В. — кандидат искусствоведения, профессор, кафедра музыкально-инструментальной подготовки, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

E-mail: vorotnoy@mail.ru

Гао Юйцзэ — аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

E-mail: gaoyuitsze@yandex.ru

Гаязетдинова Карина Александровна — старший преподаватель кафедры общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

E-mail: k9522490968@yandex.ru

Го Дун — аспирант кафедры музыкального искусства факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

E-mail: guodong666@mail.ru

Го Ситин — аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

E-mail: guoxiting@yandex.ru

Го Чаои — аспирант МПГУ

E-mail: chaoyi0602@163.com

Горбик Владимир Александрович — доцент, преподаватель дирижирования кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

E-mail: Asp282888@yandex.ru

Зубрилин Константин Михайлович — кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой живописи, Московский педагогический государственный университет, Институт изящных искусств, Художественно-графический факультет

E-mail: km.zubrilin@mpgu.su

Каримов Павел Данисович — аспирант кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения, Самарский государственный институт культуры
E-mail: sjpravel@mail.ru

Кравченко Ксения Алексеевна — кандидат педагогических наук, доцент, и.о. заведующего кафедрой изобразительного искусства, Новосибирский государственный педагогический университет
E-mail: kka-78@mail.ru

Ли Пэнсян — аспирант, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»
E-mail: 515719428@qq.com

Медведев Леонид Георгиевич — академик Российской академии образования, доктор педагогических наук, профессор
E-mail: lgmedvedev_omgpru@mail.ru

Медведева Надежда Викторовна — доцент, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки РГПУ им. А. И. Герцена
E-mail: lgmedvedev_omgpru@mail.ru

Мяо Ливэй — аспирант, Московский педагогический государственный университет
E-mail: miaoliwei99@gmail.com

Никулина Л.С. — магистрант кафедры методики преподавания изобразительного искусства им. Н.Н. Ростовцева, Художественно-графический факультет Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета; Руководитель кружка ИЗО студии «Дар» КЦ Митино, г.Москва
E-mail: lubov-nikulina@mail.ru

Пань Шуан — аспирант РГПУ
E-mail: hang.tsui@yandex.com

Подисов Юрий Владимирович — доцент, Московский педагогический государственный университет, Институт изящных искусств, Художественно-графический факультет, кафедра живописи
E-mail: uv.podisov@mpgu.su

Рыженков Александр Юрьевич — профессор кафедры музыкального образования и народной художественной культуры, заслуженный артист Российской Федерации, ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет»
E-mail: ryzh.garm@list.ru

Седнин Николай Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, почетный академик Российской академии художеств, Председатель Профсоюзного союза художников России, Почетный Президент Международной академии современных искусств
E-mail: sedninart@mail.ru

Сергеева Ольга Евгеньевна — профессор, доктор педагогических наук, доцент, Российский университет кооперации

E-mail: Oven2015@yandex.ru

Син Ка — аспирант, кандидат искусствоведения, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

E-mail: zhoutong070115@163.com

Тимофеев Александр Александрович — кандидат искусствоведения, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена

E-mail: atimofff@ya.ru

Ткаченко Дмитрий Александрович — директор Института художественного образования Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

E-mail: datkachenko@herzen.spb.ru

Туляганов Саид Абдунасырович — аспирант кафедры киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК); преподаватель, Ташкентский филиал Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова, Ташкент, Узбекистан"

E-mail: tulyaganovsaid@gmail.com

Хуан Моуе — аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

E-mail: huangmouye@yandex.ru

Хэ Тяньши — аспирант, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

E-mail: 914205540@qq.com

Чжан Байнин — аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

E-mail: Zbn0727@yandex.ru

Чжан Сунао — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

E-mail: 351583784@qq.com

Чжан Чэньси — аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

E-mail: ludmila.kasimanova@mail.ru

Чжан Шо — аспирант, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

E-mail: 1412782740@qq.com

Чжань Чуаньюй — аспирант, Институт изящных искусств Московского педагогического государственного университета
E-mail: chuanyu.chzhan@mail.ru

Чжао Ялу — аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена
E-mail: 1002556210@qq.com

Чжу Яньци — аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
E-mail: hang.tsui@yandex.com

Чэнь Вэньвэнь — аспирант, кафедра музыкально-инструментальной подготовки, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
E-mail: qq469460724@Gmail.com

Чэнь Цзинь — аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
E-mail: Chenjin0430@Gmail.com

Элькан Ольга Борисовна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица
E-mail: olga.elkan@yandex.ru

Юй Хаоцзо — преподаватель, Институт искусств Хэйлунцзянского университета, Харбин, Китай
E-mail: hang.tsui@yandex.com

