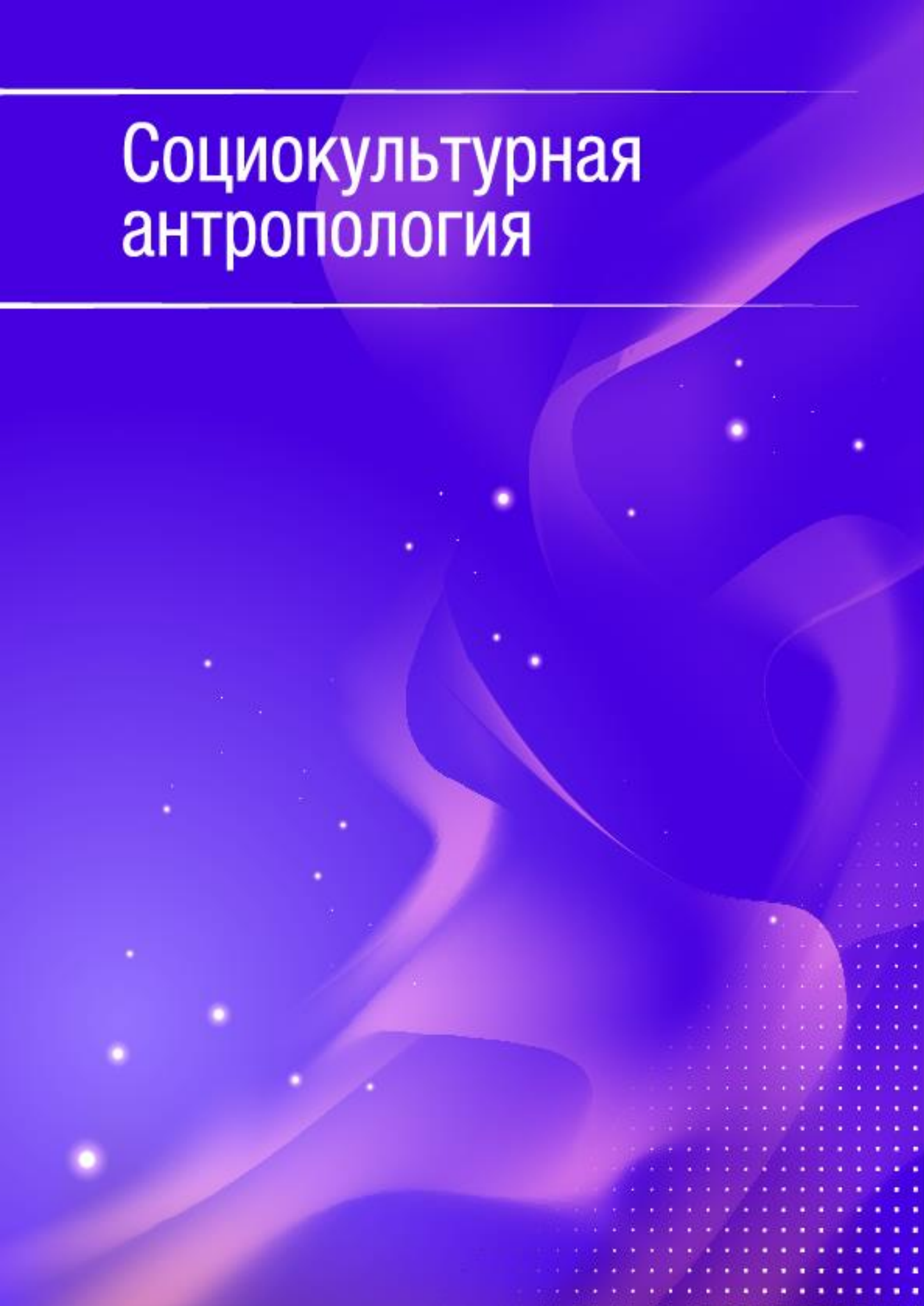


Социокультурная антропология





Жарков Анатолий Дмитриевич,
доктор педагогических наук,
профессор, заслуженный работник
культуры Российской Федерации,
академик РАЕН, профессор кафедры
социально-культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»,
Главный редактор

Zharkov Anatoly Dmitrievich,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Honored Worker of Culture of
the Russian Federation, Academician of
the Russian Academy of Sciences,
Professor of the Department of Socio-
Cultural Activities of the Moscow State
Institute of Culture, Editor-in-Chief



Бочкарева Екатерина Дмитриевна,
кандидат педагогических наук,
профессор Российской академии
естествознания, заместитель

ответственного секретаря постоянно
действующей приемной комиссии
ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»,
заместитель главного редактора

Bochkareva Ekaterina Dmitrievna,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Russian Academy of
Natural Sciences, Deputy Executive
Secretary of the Permanent Admissions
Committee of the Moscow State Institute
of Culture, Deputy Editor-in-Chief



Жаркова Алена Анатольевна,
доктор педагогических наук,
профессор, профессор Российской
академии образования, профессор
кафедры социально-культурной
деятельности ФГБОУ ВО
«Московский государственный
институт культуры»

Zharkova Alyona Anatolyevna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor of the Russian
Academy of Education, Professor of the
Department of Socio-Cultural Activities
of the Moscow State Institute of Culture

Калимуллина Ольга Анатольевна,
доктор педагогических наук,
профессор, член-корреспондент
Российской академии образования,
заведующая кафедрой педагогики и
психологии ФГБОУ ВО «Казанская
государственная консерватория
имени Н.Г. Жиганова»

Kalimullina Olga Anatolyevna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Corresponding Member of
the Russian Academy of Education,
Head of the Department of Pedagogy
and Psychology of the Kazan State
Conservatory named after N.G.
Zhiganov



Коломийцева Елена Юрьевна,
доктор филологических наук,
профессор, заведующая кафедрой
журналистики ФГБОУ ВО
«Московский государственный
институт культуры»

Elena Yurievna Kolomiytseva,
Doctor of Philology, Professor, Head of
the Journalism Department of the
Moscow State Institute of Culture



**Шаповалова Ирина
Александровна,**

доктор педагогических наук,
профессор, профессор кафедры
социально-гуманитарных и
естественнонаучных дисциплин
ФГБОУ ВО «Высшая школа народных
искусств (академия)»

Shapovalova Irina Aleksandrovna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor of the Department
of Social, Humanitarian and Natural
Sciences of the Higher School of Folk
Arts (Academy)



Есаков Валерий Анатольевич

доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры музыкального
образования ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»

Esakov Valery Anatolyevich,
Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Music
Education at the Moscow State Institute
of Culture



Илларионова Людмила Петровна,
доктор педагогических наук,
профессор, академик МАНПО,
профессор кафедры современной

педагогике, непрерывного
образования и профессиональных
треков ФГБОУ ВО «Российский
государственный социальный
университет»

Illarionova Lyudmila Petrovna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor, Academician of
MANPO, Professor of the Department of
Modern Pedagogy, Continuing
Education and Professional Tracks of
the Russian State Social University



Кабкова Елена Павловна,
доктор педагогических наук,
профессор, профессор департамента
музыкального искусства Института
культуры и искусств ГАОУ ВО города
Москвы «Московский городской
педагогический университет»

Kabkova Elena Pavlovna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor of the Department
of Musical Art, Institute of Culture and
Arts, Moscow State Pedagogical
University

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Издатель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: <https://soc-antropolog.ru>
Электронная почта: soc-antropologiya@mail.ru

Founder: Dmitry A. POTAPOV
Publisher: Dmitry A. POTAPOV
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: <https://soc-antropolog.ru>
E-mail: soc-antropologiya@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

АНТРОПОЛОГИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ

1. ЕГОРОВА Е.А., ЖАРКОВА В.В.. СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ У ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ 6
2. ВОЙТЕНКО С.И.. ДИДАКТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ДЕЯТЕЛЬНОСТНОГО ПОДХОДА В КОНТЕКСТЕ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ КУЛЬТУРНОГО ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСТВА У СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ВУЗЕ..... 10
3. МАСЛОВ А.Н. ПРОФЕССИОНАЛЬНО-УПРАВЛЕНЧЕСКАЯ МОБИЛЬНОСТЬ ВЫПУСКНИКОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ – БУДУЩИХ МУЗЫКАНТОВ КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР КАРЬЕРНОГО РОСТА 15
4. КОРОБКОВА С.И., ЧИЧЕРНИКОВА И.Б.. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ .. 19
5. ШАЙХУТДИНОВА Н.Ф. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ПАТРИОТИЗМА В САМОСОЗНАНИИ ЛИЧНОСТИ 24

АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА

6. АБАТУРОВА А.А., КРАСОВСКАЯ Г.Н., БУШУЙКИНА Т.В.. НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА: ПЕРСПЕКТИВЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ..... 29
7. МОРДВИНОВА Д.А., МОРДВИНОВА С.Л. ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА СЕЛА КОЖАЙ-МАКСИМОВО ЕРМЕКЕЕВСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН..... 34
8. ЕГОРОВА Е.А., БЕЛЯВСКАЯ К.В. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СПЕЦИФИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ОПЕРЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»..... 40
9. ЮЙ МИНКУНЬ. ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ УДАРНОЙ МУЗЫКИ: ТЕМБР, РИТМ, ФОРМА..... 44
10. ВАН ГОИН. РОЛЬ ВОЛШЕБНЫХ ПРЕДМЕТОВ В ЦИКЛЕ В.П. КРАПИВИНА «СКАЗКИ И БЫЛИ БЕЗЛЮДНЫХ ПРОСТРАНСТВ» 49
11. ЮАНЬ СЯОЯО. ВОЕННЫЙ ОРКЕСТР НАРОДНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ АРМИИ КИТАЯ: К ИСТОКАМ ЗАРОЖДЕНИЯ ВОЕННО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ СТРАНЫ 55
12. ЧЖУ ШИЦИ. ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ЦИКЛА В ТРЕТЬЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ А. Г. ШНИТКЕ..... 60

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

13. ЧАБАЕВА А.М., ИВАНЧЕНКО Т.В. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ Ф. ШУБЕРТА ДЛЯ РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ МУЗЫКАЛЬНО-ДИАЛОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ 65
14. КАЗАЧКОВА В.В., ШЕРОНОВ В.В.. РОЛЬ КОРПОРАТИВНОГО СПОРТА В ОРГАНИЗАЦИИ КАК СПОСОБ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ СОТРУДНИКОВ 69
15. БРАГИНА М.К.. ЦИФРОВЫЕ РЕСУРСЫ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ, ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ 76
16. ЧЖАО ВЭНЬСИНЬ. ИНТЕРПРЕТАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КИТАЙСКОГО СТУДЕНТА-СКРИПАЧА КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЛИЧНОСТНОЕ КАЧЕСТВО 80

АНТРОПОЛОГИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ

Егорова Елена Александровна,
профессор кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»
e-mail: privat911@mail.ru

Жаркова Виктория Викторовна,
магистрант кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»
e-mail: vzvzv@ya.ru

Egorova Elena A.,
Professor of the Academic Singing Department
of the Moscow State
Institute of Culture

Zharkova Victoria V.,
Master's student of the Academic Singing Department
of the Moscow State Institute of Culture

СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ У ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности работы над формированием вокальных навыков исполнителей любительских коллективов. Анализируются педагогические аспекты певческого развития взрослых, не имеющих специального вокального образования. Уточняется понятие «вокальные навыки». В опоре на достижения отечественной вокальной школы исследуются методы и приемы формирования певческого дыхания, звукоизвлечения, дикции.

Ключевые слова: вокальный навык, любительский коллектив, певческое дыхание, звукообразование, дикция.

SPECIFICITY OF THE PROCESS OF FORMING VOCAL SKILLS IN PERFORMERS IN AN AMATEUR GROUP

Annotation. This article examines the specifics of developing vocal skills in amateur performers. It also analyzes the pedagogical aspects of vocal development in adults without specialized vocal training. The concept of "vocal skills" is clarified. Drawing on the achievements of Russian vocal schools, it explores methods and techniques for developing singers' breathing, sound production, and diction.

Keywords: vocal skill, amateur group, singing breathing, sound production, diction.

Сегодня, в XXI веке, в эпоху цифровых технологий и информационного перенасыщения общества, люди испытывают как никогда прежде осязаемую тягу к духовности и непосредственному, живому соприкосновению с миром искусства. Данный фактор, обусловленный, с одной стороны, присущей каждой мыслящей личности потребностью в самореализации, а с другой – уникальной возможностью обретения в творчестве внутренней гармонии, подтверждается высокой востребованностью в настоящее время любительских творческих объединений, участие в которых не следует рассматривать только лишь как одну из форм досуговой деятельности: многие выдающиеся певцы прошлого (С.Я. Лемешев, В.И. Борисенко, и др.) начинали свой профессиональный путь именно с участия в самодеятельных коллективах. Особенную значимость в этой связи обретает проблема формирования вокальных навыков участников любительского коллектива, как первоосновы вокально-исполнительской деятельности.

Литературы, посвященной проблеме формирования вокальных навыков немало. Прежде всего, необходимо отметить такие фундаментальные труды, как «Основы вокальной методики» Л.Б. Дмитриева [4] и «Искусство резонансного пения» В.П. Морозова [6]. Несомненно ценными являются работы создателя концентрического метода русского композитора и педагога М.И. Глинки [2] и автора фонетического метода развития голоса В.В. Емельянова [5].

Согласно А.Л. Готсдинеру: «Музыкально-исполнительский навык – это система сознательно выработанных движений, которые частично автоматизируются, позволяя этим реализовать музыкальные знания и умения в целенаправленной музыкальной деятельности» [3, с. 112]. Очень точной представляется формулировка Э.Б. Баталовой: «Вокальные навыки – это взаимодействие звукообразования, дыхания и дикции» [1, с. 6].

Л.Б. Дмитриев подразделяет формирование вокальных навыков на три этапа. На первом этапе работа над выработыванием у обучающегося навыка правильного владения голосовым аппаратом осуществляется на естественном для начинающего исполнителя участке певческого диапазона на удобный гласный звук или слог. Данная методика согласуется с «концентрическим» (термин Н.И. Компанейского) методом развития голоса М.И. Глинки, рекомендовавшего начинать обучение с «натуральных тонов – без всякого усилия берущихся» [2, с. 3]. На втором этапе диапазон становится более широким, в исполнении упражнений используются слова, осваиваются различные типы звуковедения (*legato*, *non legato*, *staccato*). На третьем этапе полученные навыки шлифуются, доводясь до автоматизма [4, с. 248].

Дыхание является первоосновой певческого звука, в этой связи именно дыхание мы рассматриваем как важнейший исполнительский навык, включающий в себя ряд тесно переплетенных между собой компонентов, таких как: певческая установка (при помощи которой определяются оптимальные условия работы органов дыхания), особенности вдоха (бесшумного, достаточно глубокого, но умеренного по объему), принципы формирования вдоха (при помощи нижних ребер), момент задержки дыхания, экономичность выдоха, умение распределять дыхание на всю музыкальную фразу, и др. Одной из основных ошибок начинающих вокалистов является ключичное дыхание при котором (в отличие от верного, грудно-диафрагмального) воздух наполняет только верхние отделы легких. Данную ошибку легко заметить визуально: плечи исполнителя при таком типе дыхания поднимаются вверх, корпус принимает скованное, неестественное положение. Помимо того, что такого, «поверхностного» дыхания не хватит на исполнение протяженной музыкальной фразы,

подобный подход способствует формированию зажимов в области плечевого пояса что оказывает самое негативное воздействие на качество певческого звука.

Упражнения, направленные на выработку навыка правильного певческого дыхания различны: это «задувание свечи»; глубокий вдох в положении наклона; ощущение «полетности» выдоха при помощи свободного выкрика «Эй!», и др. Вне зависимости от того, какие именно дыхательные упражнения будет использовать педагог, важнейшим педагогическим условием является привлечение внимания ученика к собственным ощущениям, воспитание концентрации, осознанности.

Значимой областью вокальной деятельности в любительском коллективе является работа над звукообразованием. В числе наиболее целесообразных методов мы рассматриваем объяснительно-иллюстративный (показ голосом), фонопедический метод В.В. Емельянова [5] и концентрический метод М.И. Глинки [2]. Метод показа особенно эффективен в работе со взрослыми: повторяя тот или иной прием за педагогом, взрослый оказывается способен понять структуру действия, оценить результат и сопоставить его с собственными мышечными ощущениями.

В основе метода М.И. Глинки лежит управление работой голосовых связок в различных регистрах. Вокальную работу целесообразно выстраивать с простых способов звукообразования. Следует обращать внимание на плотность смыкания голосовых связок (избегая «утечки» воздуха, ведущей к появлению дополнительных призвуков); плавность пения (необходима хорошая кантилена) и ровность звука; отсутствие придыхания. Большое значение имеет чистая фонема при вокализации гласных, свобода голосообразования без мышечных зажимов.

Чрезвычайно значима осознанность начинающего вокалиста-любителя и его способность к самоанализу. Педагогу необходимо объяснить участнику творческого коллектива что пение – это организованный и, вместе с тем, физиологически естественный процесс, следовательно – никаких неприятных и, тем более, болезненных ощущений во время пения возникать не должно.

Скованный, сдавленный звук, лишенный полетности и тембровой краски, свидетельствует о наличии напряжения в области участвующих в певческой работе мышц – это и есть зажим. Как только обучающийся начинает испытывать подобные ощущения следует незамедлительно прервать пение и выполнить ряд упражнений способствующих расслаблению мышц челюсти, гортани, плечевого пояса, как например: круговые вращения нижней челюстью, постепенное открытие рта с одновременным произнесением гласного звука («а», «э») до состояния зевка, свободные взмахи руками при поворотах туловища, и др.

Фонопедическая методика В.В. Емельянова рассматривается специалистами как вспомогательная. Комплекс включает в себя группы упражнений, каждая из которых способствует формированию навыков звукообразования. Большую пользу приносит артикуляционная гимнастика (разнообразные легкие покусывания языка: верхушки; с продвижением от верхушки к язычной миндалине; попеременные боковые покусывания коренными зубами; чередование «обиженного» и «радостного» выражений лица; массаж лица пальцевыми подушечками, и др.). Такая гимнастика способствует не только формированию правильного звукообразования, но и решению множественных дикционных проблем.

Эффективны предложенные В.В. Емельяновым интонационно-фонетические упражнения. Например: активное произнесение согласных звуков в заданной

последовательности; отработка произнесения твердых глухих согласных звуков при сложенных «трубочкой» губах; произнесения переднеязычного «т» и твердого звонкого «д» с прикусыванием верхушки языка, и др. Автором разработаны успешно применяемые в работе с исполнителями в любительском коллективе тренировочные программы для грудного регистра детских и женских голосов: имитирование звука «р» при помощи губной вибрации; упражнения в грудном регистре; артикуляционные упражнения направленные на исполнение гласных звуков с помощью движений губ при неподвижной челюсти; вокализация шепотом с воспроизведением движений грудной клетки аналогичных полноценному пению «в полный голос», и др. Полезны упражнения нацеленные на развитие навыка перехода из грудного регистра в фальцетный с использованием регистрового порога: исполнение упражнений включающих широкие интервалы с ощущением вибрации губ; пение различных интервалов в положении губ «уточкой» при слуховом контроле регистрового порога, и др. [5]. Целью указанных упражнений является развитие координации вокального аппарата, что способствует вырабатыванию интонационной точности, тембровому окрашиванию звука, расширению певческого диапазона и увеличению силы голоса.

Работа над дикцией и артикуляцией – одно из «проблемных мест» в любительском вокальном коллективе: недостатки одного исполнителя способны помешать достижению единого художественного целого всеми участниками ансамбля. Педагогу важно выявить причину имеющихся у начинающего певца-любителя дикционных проблем и, если она кроется в физиологических особенностях – порекомендовать занятия со специалистами, в других же случаях – способствовать ее устранению при помощи упражнений и скороговорок.

Таким образом, процесс формирования вокальных навыков у исполнителей в любительском коллективе представляет собой сложную многоаспектную проблему. Перспективным представляется исследование таких направлений как: особенности вокальной работы в любительском коллективе со взрослыми исполнителями; формирование вокальных навыков в процессе коллективного исполнительства (работа в ансамбле); методы регулирования психологических состояний участников любительского коллектива, оказывающих влияние на процесс формирования вокальных навыков (психолого-педагогическое сопровождение).

Литература:

1. Баталова Э.Б. Развитие вокально-певческих навыков в процессе изучения русского песенного фольклора. Нижний Новгород: 2018, 38 с.
2. Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса; методические к ним пояснения и вокализы – сольфеджио: (Для высокого голоса). Москва; Ленинград: Музгиз, 1951, 59 с.
3. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. Москва: Малое изд. предприятие NB Магистр, 1993, 190 с.
4. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1968, 675 с.
5. Емельянов В.В. Развитие голоса: координация и тренинг. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, 2003, 192 с.
6. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва: 2002, 494 с.

Войтенко Сергей Иванович,
аспирант ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»
e-mail: Valeriatk@ya.ru

Voitenko Sergey I.,
postgraduate student of the Moscow
State Institute of Culture

**ДИДАКТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ДЕЯТЕЛЬНОСТНОГО ПОДХОДА
В КОНТЕКСТЕ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ КУЛЬТУРНОГО
ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСТВА У СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ
МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ В ВУЗЕ**

Аннотация. В статье рассмотрена проблема формирования навыков культурного предпринимательства у обучающихся в вузе. Автор анализирует дидактический потенциал деятельностного подхода как методологической основы для формирования комплекса управленческих, маркетинговых и проектных компетенций; раскрывая теоретические основания данного подхода, представляет модель его практической реализации через проектные, игровые и имитационные технологии, а также описывает ожидаемые образовательные результаты.

Ключевые слова: культура, музыкальное искусство, высшее профессиональное музыкальное образование, дидактика, деятельностный подход, культурное предпринимательство, музыкант-исполнитель, проектная деятельность, управление в сфере культуры, профессиональные компетенции.

**THE DIDACTIC POTENTIAL OF THE ACTIVITY-BASED APPROACH
IN THE CONTEXT OF THE PROCESS OF FORMING CULTURAL
ENTREPRENEURSHIP SKILLS AMONG STUDENTS - FUTURE
PERFORMING MUSICIANS AT THE UNIVERSITY**

Annotation. The article examines the problem of developing cultural entrepreneurship skills among university students. The author analyzes the didactic potential of the activity-based approach as a methodological basis for the formation of a complex of managerial, marketing and project competencies; revealing the theoretical foundations of this approach, presents a model of its practical implementation through design, game and simulation technologies, and describes the expected educational results.

Keywords: culture, musical art, higher professional musical education, didactics, activity-based approach, cultural entrepreneurship, musician-performer, project activity, cultural management, professional competencies.

Современная социокультурная и экономическая реальность предъявляет новые требования к выпускникам музыкальных вузов. По мнению Н.В. Анчутиной, сегодня музыкант-исполнитель «должен обладать творческими и организаторскими способностями,

лидерскими качествами, креативным и аналитическим мышлением, внимательностью к деталям, ответственностью, стремлением к получению новых знаний, коммуникативными навыками» [2].

Культурное предпринимательство подразумевает способность инициировать, планировать, финансировать и реализовывать культурные проекты, сочетая художественную ценность с экономической эффективностью [1].

Однако традиционная система профессиональной подготовки музыкантов в вузах ориентирована, в первую очередь, на совершенствовании комплекса компетенций, которые отражены в Федеральных государственных образовательных стандартах высшего образования, оставляя за рамками учебных планов развитие предпринимательских качеств личности обучающегося. Преодолеть этот разрыв между искусством и менеджментом позволяет обращение к педагогическим принципам деятельностного подхода.

В отечественной и зарубежной науке представлены серьезные исследования по данной проблеме. Прежде всего – это психолого-педагогические теории, развивающиеся в рамках деятельностного подхода: теория развивающего обучения В.В. Давыдова [6] и Д.Б. Эльконина; теория поэтапного формирования умственных действий П.Я. Гальперина [4]; теория проблемного обучения, которая представлена в работах А.М. Матюшкина, З.И. Калмыковой, В.С. Лазарева, Т.В. Кудрявцева.

Исследованию различных условий, обеспечивающих построение учебного процесса в соответствии с деятельностным подходом, посвящены также работы И.Я. Лернера, Ю.К. Бабанского, Н.Ф. Талызиной, Л.В. Занкова, М.И. Махмутова, М.Н. Скаткина, К.А. Абульхановой-Славской и др. Суть данного подхода заключается в том, что развитие личности студента, формирование комплекса компетенций происходят не через пассивное восприятие информации, а в процессе целенаправленной, осмысленной деятельности обучающегося.

Применительно к профессиональному музыкальному образованию это означает переход от модели, где студент является объектом обучения, к модели, где он становится субъектом учебно-творческой и проектной деятельности. В контексте формирования предпринимательских навыков системно-деятельностный подход реализует ряд ключевых дидактических принципов.

Согласно принципу деятельности, знания и навыки формируются у студента самостоятельно в процессе решения практических задач, таких как расчёт сметы концерта или разработка маркетинговой стратегии. Принцип творчества предполагает формирование индивидуального опыта студента через его непосредственное участие в творческой и организационной практике. Принцип целостности ориентирован на формирование у студента системного представления о культурном проекте как о синтезе художественной идеи, организационного процесса, финансового планирования и коммуникации с аудиторией. Принцип вариативности обеспечивает развитие у студента способности к ситуационному анализу, оценке альтернатив и принятию взвешенных управленческих решений.

Интеграция этих принципов в образовательный процесс вуза позволяет преодолеть у студентов абстрактность восприятия суммы теоретических знаний по менеджменту и маркетингу, превращая их в неотъемлемый ресурс будущего музыканта-предпринимателя.

Дидактический потенциал деятельностного подхода раскрывается через целенаправленное внедрение в учебный процесс образовательных технологий, которые

моделируют реальные ситуации из сферы культурного предпринимательства. Реализация этого подхода структурируется по ключевым компетенциям, каждая из которых формируется через соответствующие технологии, конкретные задания и ведет к определенным образовательным результатам.

Основу для развития компетенции проектирования и управления проектами составляют проектная деятельность и метод кейсов. Студентам предлагается решать комплексные задачи, приближенные к реальным профессиональным вызовам. Основным дидактическим приёмом выступает разработка и защита полного цикла культурного события, включающего создание художественной идеи, концепт-брифа, детального бюджета, календарного графика и плана продвижения.

Практическая организация реального мероприятия (концерта, камерного фестиваля, просветительского лектория) силами студенческой группы, что предполагает прохождение всех организационных этапов. В результате формируется устойчивый навык стратегического планирования, эффективного управления временными, финансовыми и человеческими ресурсами, а также оценки потенциальных рисков и итоговых результатов проекта.

Для развития компетенций маркетинга и навыков самопрезентации применяются игровое и имитационное моделирование, а также практика создания цифрового контента. Студенты погружаются в среду, где творческий продукт нуждается в продвижении. Задания на отработку данных компетенций включают разработку персонального бренда музыканта или бренда творческого коллектива, создание стратегического медиаплана для продвижения проекта в социальных сетях и цифровой среде.

Например, проведение питчинга проекта перед условными «инвесторами» или имитационной пресс-конференции, где требуется аргументированно представить идею и ответить на вопросы. Итогом выступает умение студентов корректно позиционировать свой творческий продукт на рынке, определять и взаимодействовать с целевой аудиторией, выстраивать эффективные внешние и внутренние коммуникации.

Ключевыми технологиями при формировании компетенций командной работы и лидерства выступают групповая работа с обязательной ротацией ролей. Этот метод позволяет студенту рассмотреть проект с разных управленческих позиций. Практическая реализация происходит через работу в междисциплинарных командах над общим проектом, где участники поочередно выполняют функции продюсера, арт-директора, менеджера по продажам, SMM-специалиста. Разрешение смоделированных педагогом конфликтных или кризисных ситуаций внутри творческого коллектива. Таким образом развиваются навыки кросс-функционального взаимодействия, управления командой, делегирования задач и мотивации участников для достижения общей художественной и бизнес-цели.

Компетенции рефлексии и оценки культивируются через рефлексивные практики и оценку на основе портфолио. Важно не только выполнить задание, но и проанализировать процесс и результаты. К дидактическим приемам относится ведение дневника проекта, в котором фиксируются и анализируются ключевые решения, достижения и возникающие трудности. Организация процедур самооценки и взаимооценки на различных этапах работы.

Формирование профессионального цифрового портфолио, которое включает не только аудио- и видеозаписи исполнения, но и управленческие достижения: разработанные бизнес-планы, отчеты по организованным событиям, медиа-кейсы. В результате формируется способность к критическому самоанализу, повышается ответственность за

принимаемые решения, развивается умение извлекать уроки из собственного опыта и адаптировать стратегии поведения.

Реализация данной модели требует существенного пересмотра содержания образования. В учебные планы специалитета или магистратуры для музыкантов-исполнителей целесообразно интегрировать модули, построенные исключительно на деятельностных принципах, такие как «Основы фандрайзинга и краудфандинга в искусстве», «Цифровые инструменты продвижения для артиста», «Правовые и финансовые основы деятельности музыканта». Для максимальной эффективности занятия в рамках этих модулей должны вестись в тесном сотрудничестве с действующими профессионалами индустрии – продюсерами, арт-менеджерами, организаторами фестивалей, это обеспечит прямую трансляцию актуального практического опыта.

Следовательно, деятельностный подход – это эффективный дидактический инструментарий в процессе профессиональной подготовки музыканта-исполнителя, гармонично сочетающий в себе мастерство интерпретации репертуара с предпринимательской гибкостью и деловой «хваткой». Внедрение данного подхода позволит трансформировать образовательную среду вуза, в которой сумма полученных студентами-музыкантами теоретических знаний немедленно будут успешно апробированы на практике.

Таким образом, целенаправленное использование дидактического потенциала деятельностного подхода позволяет не просто адаптировать технологии подготовки современного специалиста в системе профессионального музыкального образования к вызовам времени, но и активно формировать новый тип профессионала – рефлексивного, инициативного и конкурентоспособного творца-предпринимателя, способного не только сохранять, но и развивать современное культурное пространство.

Литература:

1. Аванесова, Г.А. Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации: учебное пособие / Г.А. Аванесова. – Москва: Аспект Пресс, 2006. – 123 с.
2. Анчутина, Н.В. Развитие организационных навыков у музыкантов-исполнителей как условие формирования культурно-просветительских компетенций [Электронный ресурс] / Н. В. Анчутина // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-organizatsionnyh-navykov-u-muzykantov-ispolniteley-kak-uslovie-formirovaniya-kulturno-prosvetitelских-kompetentsiy> (дата обращения: 23.12.2025).
3. Асанова, И.М. Организация культурно-досуговой деятельности: учебник / И.М. Асанова. – Москва: Академия, 2012. – 134 с.
4. Гальперин, П.Я. Опыт изучения формирования умственных действий [Текст] / П. Я. Гальперин // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. – 2017. – № 4. – С. 3–20.
5. Герасимов, С.В. Менеджмент специальных событий в сфере культуры: учебное пособие / С.В. Герасимов, Г.Л. Тулынский, Т.Е. Лохина. – Санкт-Петербург: Лань, 2009. – 128 с.
6. Гришанович, Н.Н. Современные художественно-дидактические подходы в музыкальном образовании // Преподаватель XXI век. – 2019. – № 4-1. – С. 134–142.

7. Давыдов, В.В. Теория развивающего обучения / В.В. Давыдов; Рос. акад. образования, Психол. ин-т, Междунар. ассоц. «Развивающее обучение». – Москва: ИНТОР, 1996. – 544 с.
8. Ермаков, С.Г. Event-менеджмент: обзор и систематизация подходов к организации мероприятий / С. Г. Ермаков, Ю. А. Макаренко, Н. Е. Соколов // Управленческое консультирование. – 2017. – № 9. – С. 140–148.
9. Иванов, С.В. Система обучения менеджменту музыкального шоу-бизнеса студентов вузов культуры: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.08 / С.В. Иванов. – Москва, 1997. – 172 с.
10. Кириллова, А.Н. Сущность и содержание понятия культура предпринимательства / А.Н. Кириллова, О.А. Алексеев // Молодой ученый. – 2014. – № 2 (61). – С. 680–683.
11. Коновалова, И.Н. Системно-деятельностный подход на уроках музыки в контексте реализации ФГОС [Электронный ресурс] / И.Н. Коновалова // Социальная сеть работников образования «Наша сеть». – Режим доступа: <https://nsportal.ru/nachalnaya-shkola/materialy-mo/2015/06/04/sistemno-deyatelnostnyy-podhod-na-urokah-muzyki-v> (дата обращения: 23.12.2025).
12. Хальцбаур, У. Event-менеджмент / У. Хальцбаур, Э. Йеттингер; пер. с нем. – Москва: Эксмо, 2007. – 235 с.
13. Цепкова, Я.А. Реализация деятельностного подхода в формировании универсальных учебных действий подростков на уроках музыки // Актуальные проблемы современного музыкального и художественного образования: материалы Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред. И.Е. Белгородцева. – Екатеринбург, 2021. – С. 290–294.
14. Ярошенко, Н.Н. История и методология теории социально-культурной деятельности: учебник / Н.Н. Ярошенко. – Москва: МГУКИ, 2013. – 145 с.
15. Specific features of value orientations among the student youth in the context of digital transformation of the education system / R. S. Khammatova, O. V. Gribkova, M. M. Tkhuго [et al.] // World Journal on Educational Technology. – 2021. – Vol. 13, No. 2. – P. 297-306. – DOI 10.18844/wjet.v13i2.5714. – EDN FUXVZU.

Маслов Алексей Николаевич,
аспирант ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»
e-mail: man-bayan@ya.ru

Maslov Alexey N.,
Postgraduate student of the Moscow
State Institute of Culture

ПРОФЕССИОНАЛЬНО-УПРАВЛЕНЧЕСКАЯ МОБИЛЬНОСТЬ ВЫПУСКНИКОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ – БУДУЩИХ МУЗЫКАНТОВ КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР КАРЬЕРНОГО РОСТА

Аннотация. В статье рассматривается проблема формирования профессионально-управленческой мобильности у будущих музыкантов-выпускников вузов культуры в контексте современных требований рынка труда. Автор анализирует противоречие между традиционной моделью профессиональной подготовки обучающихся и запросами рынка труда. В статье обосновывается необходимость оптимизации содержания обучения и воспитания будущих музыкантов в направлении интеграции управленческих, проектных компонентов, что позволит сформировать у студентов вуза ключевой ресурс для их устойчивого карьерного роста, то есть профессиональную мобильность.

Ключевые слова: высшее профессиональное образование, музыкальное образование, вузы культуры, профессиональная мобильность, карьерный рост.

PROFESSIONAL AND MANAGERIAL MOBILITY GRADUATES OF CULTURAL UNIVERSITIES – FUTURE MUSICIANS AS A KEY FACTOR IN CAREER GROWTH

Annotation. The article examines the problem of the formation of professional and managerial mobility among future musicians-graduates of cultural universities in the context of modern labor market requirements. The author analyzes the contradiction between the traditional model of vocational training of students and the demands of the labor market. The article substantiates the need to optimize the content of education and upbringing of future musicians in the direction of integrating managerial and project components, which will allow students to form a key resource for their sustainable career growth, that is, professional mobility.

Keywords: higher professional education, music education, cultural institutions, professional mobility, career growth.

Развитие современного общества характеризуется нарастающим объемом и сложностью информационных потоков, динамизмом и скоростью социальных процессов, меняет требования к профессиональным и личностным качествам выпускников вузов. Для успешной профессиональной реализации и достижения карьерного роста сегодня выпускникам вузов недостаточно обладать лишь специальными знаниями и техническими умениями, тот есть комплексом профессиональных компетенций, так как ключевым

фактором карьерного роста будущих специалистов в сфере культуры выступает их профессиональная мобильность, понимаемая как интегративное качество личности, включающее гибкость, подвижность, способность к быстрой адаптации, к меняющимся условиям труда, умение оперативно реагировать на происходящие изменения в профессиональной среде. Соответственно подготовка социально, культурно, профессионально мобильных специалистов XXI века сегодня выступает одной из главных целей высшего профессионального образования нашей страны, что нашло отражение и в Концепции модернизации российского образования, Указе Президента РФ «О некоторых вопросах совершенствования системы высшего образования», «Стратегия государственной культурной политики Российской Федерации на период до 2030 года» и др.

Понятие «профессиональная мобильность» достаточно широко изучено в научной литературе. В психолого-педагогических исследованиях оно рассматривается как фундамент эффективности реагирования личности на различные проблемные ситуации, складывающиеся в современном обществе [8]; как динамическая характеристика личности, обуславливающая успешность адаптации к изменяющимся условиям; как внутренний механизм развития человека, способного реализовать свою потребность в определенном виде деятельности; как готовность к профессиональному росту и самореализации (Л.В. Горюнова [3], Ю.И. Калиновский [6], И.В. Никулина).

Социология рассматривает мобильность с точки зрения процессов перемещения человека в обществе и предполагает способность менять род занятий, профессию и т.д. (А.В. Карпов, С.А. Кугель, П.А. Сорокин П.А. [11] и др.); выделяются различные виды мобильности (вертикальная, горизонтальная, социально-профессиональная, социокультурная, трудовая, корпоративная, академическая и др.), обосновываются институционализированные и неинституционализированные каналы мобильности и ее разновидности (О.Ю. Посухова, И.Л. Смирнова и др.).

Социологическое определение данного явления было предложено Н.В. Сидоровой, по мнению которой, профессиональная мобильность - это «постоянно оцениваемые, как самим индивидом, так и его окружением, функционально-статусные перемещения в пространстве профессиональной иерархии» [10, С. 13].

Раскрывая психологический аспект понятия, ученые определяют профессиональную мобильность в виде личностной интегративной способности, динамического качества личности, подчеркивают личностный компонент и исследуют профессиональную мобильность с позиции профессионально-личностной адаптации субъекта (Ю.Ю. Дворецкая, А.К. Маркова, Р.С. Немов и др.).

Такого же мнения придерживается Б.М. Игошев, который объясняет сущность профессиональной мобильности интегративным и интегральным качеством личности, обуславливающим способность осваивать инновации в образовании, готовность к самосовершенствованию, саморазвитию и реализации себя в деятельности и профессиональном сообществе, а также «успешность адаптации профессионально-мобильной личности к изменяющимся условиям профессиональной деятельности» [5, с.8].

Л.В. Горюнова, рассматривая профессиональную мобильность с позиций конкурентоспособности, представляет ее в виде совокупности профессиональных компетенций, которые формируются, актуализируются и активизируются в деятельности специалистов по мере возникновения проблем, обеспечивая тем самым его профессиональный статус и уровень профессиональной востребованности [3, с. 16].

В музыкальной педагогике изучение феномена профессионально-управленческой мобильности только начинается. Развитие данного качества применительно к обучению будущих музыкантов в музыкальных колледжах, консерваториях, вузах культуры и искусства, то есть в системе профессионального музыкального образования, до сегодняшнего дня не становилось предметом специального изучения.

Следует отметить, что современная система профессиональной подготовки музыкантов в вузе сегодня выстроена без учета процесса формирования профессиональной мобильности специалиста и направлена преимущественно на освоение комплекса компетенций в области исполнительской, педагогической, организационно-управленческой деятельности и др., что неоднократно отмечали в своих исследованиях Н.А. Крючков, Н.Я. Лузум, Е.М. Шендерович и др.

В современных реалиях динамичной трансформации музыкальной индустрии сегодня будущему музыканту необходимы сформированные на высоком уровне умения выстраивать продуктивное взаимодействие с коллегами, администрацией, учениками и их родителями, готовность осваивать цифровые инструменты, форматы деятельности, а также управленческие навыки в рамках организации и реализации творческих проектов. При этом, работодателями все чаще поднимается вопрос о том, что выпускники вузов не всегда готовы к решению вышеперечисленных задач, что значительно тормозит их продвижение по карьерной траектории своего профессионального развития.

Эффективная подготовка мобильного специалиста требует интеграции нескольких направлений в учебный процесс. Прежде всего это междисциплинарность образовательных программ, которая, помимо углублённой музыкально-исполнительской подготовки, включает дисциплины управленческого, экономического и правового циклов. Основы менеджмента в культуре, арт-маркетинг, проектная деятельность и культурная политика должны также стать неотъемлемой частью подготовки будущего музыканта.

Большое значение имеет практико-ориентированный и проектный подход, при котором образовательный процесс моделирует реальные профессиональные ситуации. Это предполагает выполнение разработанных культурных проектов, прохождение практик не только в качестве музыканта-исполнителя, педагога-музыканта, но и помощника менеджера или администратора и др.

Формирование навыков *soft skills* у студентов-музыкантов должно целенаправленно осуществляться путем активного их включения в студенческие научные общества, творческие лаборатории, волонтерские деловые программы игр на основе реальных кейсов. Наконец, важнейшим элементом является система наставничества. Привлечение успешных выпускников, работающих в сфере музыкального менеджмента, продюсирования или руководства филармониями и театрами для проведения мастер-классов и менторских программ поможет студентам выстроить профессиональные связи и определить конкретные траектории карьерного роста, то есть расширит диапазон профессионально-управленческой мобильности обучающихся, интегрирующий продвинутые практические их умения и навыки (коммуникабельность, адаптивность, психологическая устойчивость) и базовые навыки проектного управления. Реализация вышеуказанных задач путем интегрирования междисциплинарных практик, проектного обучения и партнерства выступает необходимым условием сохранения социальной значимости и конкурентоспособности выпускников вузов культуры и искусства.

Литература:

1. Амирова, Л.А. Формирование профессиональных компетенций как основы развития профессиональной мобильности / Л.А. Амирова, А.А. Вербицкий, И.А. Зимняя и др. // Актуальные вопросы педагогики: сб. ст. – Москва, 2018. – С. 1–12.
2. Бутова, И.А. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Бутова Ирина Александровна. – Москва, 2012. – 218 с.
3. Горюнова, Л.В. Профессиональная мобильность специалиста как проблема развивающегося образования России: автореферат диссертации доктора педагогических наук: 13.00.01 / Горюнова Людмила Викторовна. – Ростов-на-Дону, 2006. – 65 с.
4. Гревцева, Г.Я. Теоретические аспекты педагогического сопровождения подготовки студентов / Г.Я. Гревцева, М.В. Циулина // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 4. – С. 9–14.
5. Игошев, Б.М. Системно-интегративная организация подготовки профессионально мобильных педагогов: автореферат диссертации доктора педагогических наук: 13.00.08 / Игошев Борис Михайлович. – Москва, 2008. – 60 с.
6. Калиновский, Ю.Н. Модернизация образования в таблицах и схемах: метод. пособие / Ю.Н. Калиновский. – Тюмень, 2002. – 32 с.
7. Надаховская, Т.А. Формирование профессиональной готовности выпускников вузов культуры и искусств к успешной педагогической деятельности: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.05 / Надаховская Татьяна Алексеевна. – Москва, 2005. – 189 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-professionalnoi-gotovnosti-vypusknikov-vuzov-kultury-i-iskusstv-k-uspeshnoi-ped>.
8. Никитина, Е.А. Педагогические условия формирования профессиональной мобильности будущего педагога: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Никитина Елена Александровна. – Иркутск, 2007. – 199 с.
9. Пецина, И.А. Проблема профессиональной мобильности как одна из характеристик функционирования педагога-музыканта в современном мире / И.А. Пецина // Научные статьи по наукам об образовании. – 2014. – № 2. – С. 107–114.
10. Сидорова, Н.В. Роль инновационного развития высшей школы в профессиональной мобильности молодежи: автореферат диссертации кандидата социологических наук: 22.00.04 / Сидорова Наталия Владимировна. – Иркутск, 2006. – 24 с.
11. Сорокин, П.А. Социальная и культурная мобильность / П.А. Сорокин // Человек. Цивилизация. Общество. – Москва: Политиздат, 1992. – С. 297–424.
12. Ярошенко, Н.Н. История и методология теории социально-культурной деятельности: учебник / Н.Н. Ярошенко. – Москва: Изд-во МГУКИ, 2007. – 360 с.

Коробкова Светлана Ивановна,
старший преподаватель кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»
e-mail: kohanij2002canto@yandex.ru

Чичерникова Ирина Борисовна,
доцент кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»

Korobkova Svetlana I.,
Senior Lecturer of the Department of Academic Singing
Moscow State Institute of Culture

Chichernikova Irina B.,
Docent of the Department of the Academic Singing
Moscow State Institute of Culture

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Аннотация. Статья посвящена исследованию исполнительских и педагогических принципов русской вокальной школы, основанных на традиционных методиках и новаторских подходах. Автором рассматриваются истоки русской вокальной школы, включая влияние православных культурных традиций и западноевропейских вокальных техник. Анализируются педагогические подходы выдающихся русских вокалистов-педагогов и их вклад в развитие вокального искусства.

Ключевые слова. Русская вокальная школа, исполнительские принципы, педагогические методы, традиции и инновации, перспективы развития.

PERFORMING AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE RUSSIAN VOCAL SCHOOL: TRADITIONS, INNOVATIONS, AND PROSPECTS

Annotation. The article is devoted to the study of the performing and pedagogical principles of the Russian vocal school, which are based on traditional methods and innovative approaches. The author examines the origins of the Russian vocal school, including the influence of Orthodox cultural traditions and Western European vocal techniques. The article analyzes the pedagogical approaches of prominent Russian vocal teachers and their contribution to the development of vocal art.

Keywords. Russian vocal school, performing principles, pedagogical methods, traditions and innovations, and development prospects.

Русская вокальная школа – яркий и самобытный феномен мировой музыкальной культуры, признанный эталон музыкально-исполнительского искусства. Сформировавшаяся в XIX веке, школа вобрала в себя многовековые традиции национальной певческой культуры, вобрала лучшие достижения западноевропейских школ, что послужило основанием формирования художественно-педагогических принципов, обеспечивающих её эффективность и в наши дни.

Характерно, что в условиях глобализации возрастает интерес к изучению самобытных национальных культур. В данном контексте, русская вокальная школа представляет собой яркий образец противостояния унификации, сохраняя свои индивидуальные черты и тенденции к развитию. В связи с чем, данная статья ставит целью рассмотреть исторические предпосылки формирования русской вокальной школы, выявить её ключевые исполнительские и педагогические принципы, проанализировать взаимодействие традиций и инноваций, а также определить перспективы её развития в современном культурном пространстве.

Изучение традиций и инноваций русской вокальной школы получило широкое освещение в научных трудах и публикациях, охватывающих разнообразные аспекты вокального искусства.

Историко-культурологический подход к изучению русской вокальной школы представлен работами ученых (Д.Л. Аспелунд, В.Г. Антонюк, Н.Д. Андгуладзе, В.А. Багадуров, А.С. Яковлева и др.), которые рассматривают её развитие в контексте исторических процессов, культурных изменений и влияния зарубежных школ.

Методологические аспекты русской вокальной школы направлены на разработку новых подходов в обучении вокалу и представлены в работах Н.Е. Косовцова, В.А. Багадурова, М.В. Богуславского, Л.Б. Дмитриева, А.Г. Менабени, Т.В. Шастиной и др.

Психолого-педагогические исследования русской вокальной школы включают изучение психологических механизмов восприятия и воспроизведения вокальной музыки, а также разработку психокоррекционных техник для улучшения качества звучания голоса (В.В. Емельянов, Ф.Ф. Заседателев, В.В. Клименко, И.И. Левидов, И.К. Назаренко, Л.Д. Работнов и др.).

В трудах М.С. Агина, В.И. Адищева, Н.И. Ануфриевой, Л.В. Астафьевой, В.Д. Булгакова, Д.А. Кочаровой, Е.В. Николаевой, Г.А. Прасоловой, Л.А. Рапацкой, А.С. Стрельцовой, А.С. Яковлевой и др. характеризуется процесс становления и развития музыкального образования и воспитания, что дало возможность автору определить основные направления формирования русской вокальной школы.

Становление русской вокальной школы было длительным процессом, в котором выделяют следующие этапы:

1. Допетровский период (до XVIII века). Истоки русской школы пения лежат в древней русской православной музыке, главные черты которой характеризовались одноголосием (знаменным распевом), отсутствием вибрато (прямой, «аскетичный звук, отвечающий духовным задачам), регистровой ровностью. Именно церковно-певческая традиция, как отмечает Т.В. Шастина, заложила основы культуры звука и интонирования, характерные для русского пения [7]. По справедливому замечанию М.М. Кизина, «методический набор вокальных традиций певцов-профессионалов получает образно-

поэтическое описание и толкование, родственное народной певческой практике уже в XVI – первой половине XVII веков [3].

II. Екатерининская эпоха (XVIII век). Приглашение итальянских композиторов и певцов (Ф. Арайя и др.) заложило основы светского вокального искусства. Вместе с тем, русские певцы получали образование за рубежом, что способствовало синтезу национальных традиций и западноевропейского опыта, который позже Л.Г. Рапацкая охарактеризует как «русская европейскость» [6, с.9].

III. «Золотой век» (первая половина – середина XIX века) – становление профессиональной школы. В этот период в России открываются консерватории и музыкальные училища, где начинается систематическое профессиональное обучение вокалу, формируются первые вокальные школы, связанные с именами выдающихся композиторов и педагогов. Именно к концу XIX века педагогика вокального образования достигла классического уровня [4].

IV. Эпоха великих певцов и педагогов (вторая половина XIX – начало XX века). Ф.И. Шаляпин стал воплощением синтеза мощной вокальной техники и глубочайшего сценического перевоплощения. Кроме того, этот период характеризуется формированием первых педагогических школ (К. Эверарди, И.П. Прянишников, Г. Ниссен-Саломан и др.). Русская вокальная школа выходит на мировой уровень, демонстрируя уникальный тип певца-артиста.

V. Советский период (середина XX века) – появление плеяды великих певцов (С. Лемешев, И. Козловский, М. Рейзен, И. Архипова, Г. Вишневская, Е. Образцова), чье искусство стало эталоном профессионализма.

В данный период необходимость в научном подходе к методическим основаниям профессионального обучения будущих профессиональных вокалистов выступает актуальной проблемой, подтверждение которой отражены в трудах Л.Б. Дмитриева, В.П. Морозова и др., которые обосновали физиологические и акустические принципы голосообразования.

В итоге, русская вокальная школа достигает своего пика развития и получает научное обоснование вокальному процессу.

Известно, что исполнительская традиция русской вокальной школы характеризуется рядом отличительных черт, которые позволяют легко отличить её от других европейских школ:

а) художественная выразительность и эмоциональность. Русская вокальная школа известна способностью передавать глубокие эмоции и чувства через исполнение вокалистом репертуара, в котором подчеркнута искусство выразительности и драматического исполнения, что позволяет певцам создавать высокохудожественные образы, которые, по мнению М.М. Кизина, «действительно затрагивают слушателей» [3, с.12]. Данное качество напрямую связано с одним из основных принципов школы – приоритетом художественной интерпретации над технической стороной исполнения.

б) легато и певческий линейный стиль. Характерными чертами русской вокальной школы являются мягкое легато и акцент на создании выразительных мелодических линий, что придаёт исполняемым сочинениям изысканность и красоту. Воспитание кантиленного пения, способности к плавному звуковедению всегда было одним из приоритетов в обучении вокалу в России.

в) использование резонанса. Русская вокальная школа уделяет особое внимание использованию резонансного дыхания для создания насыщенного и мощного звука.

г) работа с текстом. Особое внимание уделяется трактовке текста и его музыкальному выражению. Вокалисты – представители русской школы обучаются артистической интерпретации слов и фраз, что позволяет им передавать смысл и эмоции текста. Как отмечают М. Гаджиева и И.П. Савельева, данный принцип восходит к традициям, заложенным еще М.И. Глинкой, который считал, что пение должно быть осмысленным, а не просто красивым звуком [1].

Таким образом, исполнительские принципы русской вокальной школы основаны на глубоком уважении к природе голоса, осознанном подходе к техническому совершенствованию и эмоциональной экспрессии исполнителя.

Педагогическая система русской вокальной школы складывалась на протяжении веков и объединила в себе как традиционные подходы, так и инновационные методы.

Характеристика основных педагогических принципов русской вокальной школы содержательно представлена в работе Н.Е. Косовцова [4]. В частности, основными принципами ученый выделяет: опору на народные и церковные певческие традиции, систематический характер обучения, синтез отечественных и западноевропейских методик, индивидуальный подход к каждому обучающемуся.

Одновременно, методическое наследие русской вокальной школы связано с именами выдающихся композиторов и педагогов, которые разработали собственные системы обучения: М.И. Глинка (методика основывалась на серии вокальных упражнений, направленных на постановку голоса, развитие техники кантилены, ровности регистров и беглости); А.Е. Варламов (создатель «Полной школы пения», которая систематизировала основные принципы обучения вокалу); А.С. Даргомыжский (уделял особое внимание выразительности декламации и драматической стороне исполнения); А.В. Нежданова (педагогические методы характеризовались вниманием к дыханию, звуку, интонации, дикции, легато, работе над образом) [5].

Наиболее важным фактором следует отметить то, что русская вокальная школа на всех этапах своего развития демонстрировала удивительную способность сохранять традиции, одновременно интегрируя инновационные элементы.

В рамках единой русской вокальной школы исторически сложились различные направления, имеющие свои отличительные черты. Так, московская школа традиционно ассоциируется с мощным, драматическим голосом и акцентом на объеме звука и его контроле в разных музыкальных жанрах. Напротив, петербургская школа склоняется к более «легкому» и «лиричному» стилю вокала; её представителей учат создавать красивые легато и высокие ноты, культивировать мягкий, эмоциональный стиль исполнения. В свою очередь, казанская школа отличается влиянием восточных музыкальных традиций и многонационального состава региона, что предоставляет студентам возможность изучать и исполнять музыку разных этнических групп и стилей [2].

Современный этап развития русской вокальной школы характеризуется активным поиском путей сохранения традиций в условиях глобализации культурного пространства. К сожалению, следует отметить, что в настоящее время во многом утрачена преемственность в развитии российского вокального образования, что актуализирует задачу обращения к истокам российских традиций певческой культуры.

Кроме того, значительный педагогический опыт многих выдающихся представителей школы (например, А.В. Неждановой) остается не до конца изученным и систематизированным. Следует добавить, что в современной мировой культуре нарастает интерес к изучению национальных культур, что делает русскую школу пения особенно востребованным феноменом.

Таким образом, русская вокальная школа представляет собой универсальную систему исполнительских и педагогических принципов, обеспечивающих высокое качество профессиональной подготовки вокалистов. Ключевые принципы школы – приоритет художественного содержания над технической стороной, эмоциональная выразительность, работа с текстом, опора на природные резонансные возможности голоса, индивидуальный подход в обучении – сохраняют свою актуальность и в XXI веке.

Перспективы развития русской вокальной школы видятся в сохранении традиций, их научном осмыслении и обогащении современными технологиями, в формировании исполнителей, способных к творческому переосмыслению наследия и созданию нового в искусстве пения. В условиях глобализации русская вокальная школа призвана сохранять свою национальную идентичность, оставаясь при этом открытой для диалога с другими культурами и направлениями вокального искусства.

Литература:

1. Гаджиева М. Принципы и методы, применяемые в вокальной педагогике / М. Гаджиева, И.П. Савельева // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы. Нижневартовск, 2021. С.392-397.
2. Гаффаров К.Р. История и современность русской школы вокала: преемственность поколений и инновации // Вестник науки. Тольятти, 2025. №10(91) Т. 2. С.401-406.
3. Кизин М.М. Русская школа пения как феномен национальной музыкальной культуры: дис. ... д-ра наук. Краснодар, 2020. 251 с.
4. Косовцов Н.Е. Педагогические традиции и методики русской классической вокальной школы XVIII – XIX вв.: дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2018. 188 с.
5. Кочарова Д.А. Педагогические основы русской вокальной школы А.В. Неждановой: дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2014. 192 с.
6. Рапацкая Л.Г. «Русская европейскость» как методологическая проблема педагогики музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. Москва, 2023. Т.11. № 3. С.9-25.
7. Шастина Т.В. Русская вокальная школа: традиции и перспективы // Вестник СПбГИК. СПб, 2020. №4 (45). С.140-144.
8. Уколова Л.И. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста / Л. И. Уколова, Б. Хань, И. В. Кудринская // Искусство и образование. – 2021. – № 5(133). – С. 108-113. – DOI 10.51631/2072-0432_2021_133_5_108. – EDN JBV TZH.

Шайхутдинова Наталья Фердинатовна,
ответственный секретарь постоянно действующей приемной
комиссии ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: skarlett2484@mail.ru

Shaikhutdinova Natalia F.,
Executive Secretary of the Permanent Admissions Committee
of the Moscow State Institute of Culture

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ПАТРИОТИЗМА В САМОСОЗНАНИИ ЛИЧНОСТИ

Аннотация. В статье рассматривается социокультурный аспект патриотизма в самосознании личности. При рассмотрении патриотизма нельзя абстрагироваться от личностного начала. Его содержание всегда выражает диалектическое единство личного и общественного, внутреннего и внешнего. Формирование, осмысление и реализация патриотических идей — это не просто механическое усвоение информации, а процесс внутренней работы индивида, основанный на его знаниях, жизненном опыте и стремлении к самоопределению в обществе.

Ключевые слова: социокультурный аспект, патриотизм, самосознание личности.

THE SOCIO-CULTURAL ASPECT OF PATRIOTISM IN THE SELF-AWARENESS OF THE INDIVIDUAL

Annotation. The article examines the socio-cultural aspect of patriotism in the self-awareness of the individual. When considering patriotism, it is impossible to abstract from the personal principle. Its content always expresses the dialectical unity of personal and social, internal and external. The formation, comprehension and implementation of patriotic ideas is not just a mechanical assimilation of information, but the process of an individual's inner work based on his knowledge, life experience and desire for self—determination in society.

Key words: sociocultural aspect, patriotism, self-awareness of personality.

С одной стороны, формирование патриотического самосознания следует рассматривать как часть общего процесса развития личностного самосознания, а с другой стороны — как важный элемент системы патриотического воспитания. Оба этих направления изучены достаточно детально в рамках общей и социальной психологии, а также педагогической науки. Основные концепции результатов исследования самосознания, подробно изложены в работах очень крупных и узнаваемых психологов. Среди них особенно можно отметить следующих: Л. С. Выготский, Л. С. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев и их последователей. Более конкретные аспекты — уровни личностного самосознания (Э.В. Ильенков, И.С. Кон), соотношение самосознания и деятельности (А.Н. Леонтьев, В.В. Столин) и роль активности в формировании внутреннего «Я» (К.А. Абульханова-Славская и др.) — также являются результатом длительной подготовки и проведенных в дальнейшем исследований. В педагогике данная тема развивается в русле личностно-

ориентированного подхода к обучению и воспитанию (Е. В. Бондаревская, В. В. Сериков, И. С. Якиманская и др.). Именно это даёт для следующих исследований своего рода фундамент и основу для анализа механизмов формирования субъектности личности (М.А. Ариарский, Ю. А. Стрельцов, Н. В. Шарковская, Н. Н. Ярошенко и др.). Однако важно заметить, что ключевым условием становится наличие зрелого самосознания как системы представлений человека о себе самом, отношение к себе и выбор поведения в сторону взаимодействия с другими людьми.

Большую роль в становлении самосознания играет способность человека свободно сопоставлять своё реальное «Я» с идеальным образом.

Хотя критерии такого идеала всегда индивидуальны и чаще всего состоят из субъективных, иррациональных мыслей, он неизменно отражает стремление личности к определённой самосовершенствованию и саморазвитию. Такое понимание природы самосознания позволяет выделять различные его проявления. Среди проявлений, конечно же, одним из основных аспектов является осознание человеком своего отношения к Родине и к себе в роли патриота. В этом контексте вполне обоснованно говорить о процессе формирования патриотического самосознания. Так, например, по мнению А.Н. Вырщикова и М.Б. Кусмарцева, патриотическое самосознание способствует внутренней гармонии человека с самим собой, природой, коллективом, обществом и государством. Оно создаёт основу для личной философии жизни, раскрывает потенциал личности и открывает новые возможности для её развития. Это является особенно важным для подготовки квалифицированных, креативно мыслящих специалистов, способных быстро адаптироваться к динамике жизненных обстоятельств.

Е.Л. Райхлина¹ выделяет ключевую характеристику патриотического самосознания — ориентацию на фундаментальные ценности, которые обеспечивают развитие национальной культуры в тесной связи с общечеловеческими гуманистическими традициями. В то же время она определяет патриотическое самосознание студента педагогического вуза как важнейшее профессиональное качество будущего учителя. По её мнению, основой такого самосознания является самовосприятие себя не только как гражданина и патриота, но и как педагога, призванного воспитывать у других патриотический дух. Хотя самовосприятие всегда динамично, его формирование опирается на мировоззренческие позиции, внутренние убеждения, мотивацию и определённые психологические установки.

Развивая эти идеи, Е.Л. Райхлина² предлагает рассматривать патриотическое самосознание как целостную структуру представлений человека о себе. В эту структуру обязательно должны быть включены понимание себя в роли защитника и созидателя Отечества, веру в значимость Родины, осознание своей гражданской позиции и патриотической принадлежности. В структуре выделяются когнитивный, эмоционально-ценностный, волевой и рефлексивно-оценочный компоненты. Преимущество такого

¹ Райхлина Е.Л. Концептуальные подходы к формированию патриотического самосознания студентов педагогического вуза в условиях развития гражданского общества в современной России // Казанский педагогический журнал. - 2010. - № 5–6. – С. 135-140.

² Райхлина Е.Л. Роль воспитательно-образовательного пространства педагогического вуза в развитии патриотического самосознания студентов // Современные проблемы науки и образования. - 2016. - № 2. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=24322> (дата обращения: 29.03.2026)

подхода заключается в том, что он позволяет разложить сложное многогранное явление на логически взаимосвязанные и простые для восприятия элементы.

Процесс формирования основ патриотического самосознания у молодёжи следует рассматривать как педагогическую систему, структура которой отражает последовательное развитие личного «образа Я» на основе опыта служения Родине. Эта последовательность состоит из нескольких этапов: постановка цели, осмысление личной значимости, мотивация выбора жизненного пути, формирование представлений о себе, усвоение знаний о Родине и понимание требований к гражданину, критическая самооценка личных качеств с учётом идеала защитника и созидателя, сопоставление собственного «Я» с образом служения стране и, наконец, формирование готовности к активной защите и развитию Отечества.

Социально-культурная среда подразумевает под собой предоставление молодому поколению всех необходимых условий для гармоничного, постепенного и всестороннего развития патриотического самосознания. Определением этого термина принято считать устойчивое внутреннее ощущение себя как патриота и умение осмысленно проявлять это чувство в разнообразных формах социального взаимодействия. Среди подобных форм включены самые разнообразные направления современного культурного пространства. Оно включает в себя деятельность учреждений культуры, центров дополнительного образования, работу общественных объединений, а также различные специально организованные форматы взаимодействий, направленных на воспитание гражданственности.

Важно исходить из того, что любая система педагогических условий включает как внутренние элементы, влияющие на личностное развитие участников образовательного процесса, так и внешние механизмы, способствующие организации и поддержке самой педагогической деятельности. При этом можно предположить, что и социально-культурные условия, обеспечивающие становление патриотического самосознания, можно структурировать следующим образом:

Прежде всего, выделяется подсистема методов, форм и приёмов, ориентированных на личность. Именно эта часть отвечает за то, чтобы процесс формирования патриотического самосознания был адресным и результативным. Ключевую роль здесь играет актуализация образов, связанных со служением своей стране, а также укрепление языковой и культурной самоидентификации. Важно побуждать молодых людей к активному участию в историко-культурных и гражданско-патриотических проектах и программах, которые проходят в сфере социально-культурной работы.

Далее можно говорить об организационно-управленческом компоненте, который подразумевает грамотный выбор методов управления социально-культурной деятельностью, продуманное проектирование и эффективное распределение ресурсов. Всё это должно строиться на принципах системности, планомерности и чёткого следования этапам реализации. Такая выстроенная работа учреждений культуры направлена на то, чтобы максимально способствовать развитию у личности устойчивого патриотического мировоззрения.

Вопрос гражданского воспитания всегда занимал ключевое место в отечественной педагогике. Особое внимание к теме патриотизма как значимой ценности в культурной и социальной сфере обусловлено несколькими факторами. Во-первых, это связано с уникальными чертами историко-культурного и цивилизационного пути России, а также с национальным менталитетом. Во-вторых, с существенными различиями между устройством

постсоветской России и советской эпохой. В-третьих, с возможностью осознанно и последовательно влиять на развитие патриотических установок через систему образования и воспитания. В этом контексте особенно важно определить те проблемы и внутренние противоречия, которые тормозят формирование современной российской идентичности, где патриотизм играет роль её культурного выражения. Понимание патриотизма как социокультурного явления невозможно без учёта процессов, происходящих в обществе: трансформация образа Отечества, смена ценностей и идеалов, обусловленная как распадом СССР, так и изменениями внутри российского общества. В условиях, где пересекаются как стремления к централизации, так и к децентрализации, рождается образ нового Отечества, а вместе с ним — и новое представление о патриотизме. Этот «новый» патриотизм является не просто продолжением традиций Российской империи или советского прошлого, но уже формируется как самостоятельное культурное явление, со своей логикой развития, своими смыслами и внутренними конфликтами.

Патриотизм напрямую связан с глубинными основаниями человеческой жизни. Он представляет собой форму общественных отношений, в которых человек принимает участие как активный субъект. Именно поэтому при рассмотрении патриотизма нельзя абстрагироваться от личностного начала. Его содержание всегда выражает диалектическое единство личного и общественного, внутреннего и внешнего. Формирование, осмысление и реализация патриотических идей — это не просто механическое усвоение информации, а процесс внутренней работы индивида, основанный на его знаниях, жизненном опыте и стремлении к самоопределению в обществе. Невозможно рассматривать патриотизм вне связи с конкретными людьми — субъектами, которые этот патриотизм переживают, формируют и выражают. Поэтому при анализе духовных явлений первостепенное значение приобретает определение круга тех, кто является носителем патриотических установок.

Литература:

1. Афанасьев, М. В. Специфика развития ответственности у студентов высших учебных заведений / М. В. Афанасьев, С. М. Куницына, Т. А. Лыкова // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6, № 1. – С. 102-109. – EDN ALYRER.
2. Бочкарева, Е.Д. Педагогические условия воспитания исторической памяти у молодежи в учреждениях культуры / Е.Д. Бочкарева // Гуманитарное пространство. – 2015. – Т. 4, № 5. – С. 658-666.
3. Корноухов, М. Д. Педагогические размышления у парадного подъезда / М. Д. Корноухов // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 2. – С. 12-24. – EDN YTCFQR.
4. Райхлина Е.Л. Концептуальные подходы к формированию патриотического самосознания студентов педагогического вуза в условиях развития гражданского общества в современной России // Казанский педагогический журнал. - 2010. -№ 5–6. – С. 135-140.
5. Райхлина Е.Л. Роль воспитательно-образовательного пространства педагогического вуза в развитии патриотического самосознания студентов // Современные проблемы науки и образования. - 2016. - № 2. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=24322> (дата обращения: 29.03.2026)

6. Шайхутдинова, Н.Ф. Патриотическое воспитание молодежи в учреждениях культуры и образования - основа консолидации граждан России / Н.Ф. Шайхутдинова, Е.Д. Бочкарева // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6, № 5. – С. 80-83.

7. Шайхутдинова, Н.Ф. Идеи патриотического воспитания в трудах отечественных философов и педагогов как фундаментальная концепция консолидации общества в современной России / Н.Ф. Шайхутдинова, Е.Д. Бочкарева // Человек. Социум. Общество. – 2023. – № 12. – С. 12-18.

8. Specific features of value orientations among the student youth in the context of digital transformation of the education system / R. S. Khammatova, O. V. Gribkova, M. M. Tkhuго [et al.] // World Journal on Educational Technology. – 2021. – Vol. 13, No. 2. – P. 297-306. – DOI 10.18844/wjet.v13i2.5714. – EDN FUXVZU.

АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Абатурова Анна Алексеевна,

доцент кафедры народно-певческого искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»
e-mail: atri-co@mail.ru

Красовская Галина Николаевна,

доцент кафедры народно-певческого искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»
e-mail: gkrasovskaya@inbox.ru

Бушуйкина Татьяна Викторовна,

доцент кафедры народно-певческого искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»
e-mail: t89263943567@yandex.ru

Abaturova Anna A.,

Associate Professor of the Department of Folk Singing Art
Moscow State Institute of Culture

Krasovskaya Galina N.,

Associate Professor of the Department of Folk Singing Art
Moscow State Institute of Culture

Bushuikina Tatiana V.,

Associate Professor of the Department of Folk Singing Art
Moscow State Institute of Culture

НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА: ПЕРСПЕКТИВЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ

Аннотация. В статье рассматривается трансформация способов передачи молодому поколению ценностей народной музыкальной традиции в контексте глобальной цифровизации современного общества. Авторами анализируется смена парадигмы, характеризующейся переходом от аутентичного, локального способа передачи фольклора к глобальному цифровому формату; выявляются основные перспективы функционирования традиции (демократизация доступа, создание новых гибридных форм), предлагается классификация технологических способов её реализации (оцифровка архивов, виртуальная реконструкция, AI-ремиксы и др).

Ключевые слова: народная музыка, фольклор, аутентичность, этномузыкология, информационные технологии, цифровизация, общество.

FOLK MUSIC TRADITION IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION OF SOCIETY: OPERATIONAL PROSPECTS AND TECHNOLOGICAL IMPLEMENTATION

Annotation. The article examines the transformation of ways of transmitting the values of folk music tradition to the younger generation in the context of the global digitalization of modern society. The authors analyze the paradigm shift, characterized by the transition from an authentic, local way of transmitting folklore to a global digital format; identify the main prospects for the functioning of tradition (democratization of access, creation of new hybrid forms), and propose a classification of technological ways to implement it (digitization of archives, virtual reconstruction, AI remixes, etc.).

Keywords: folk music, folklore, authenticity, ethnomusicology, information technology, digitalization, society.

Современный этап развития общества, характеризуемый как цифровая эпоха, коренным образом меняет способы производства, хранения и трансляции культурных ценностей. Народная музыкальная традиция, исторически существовавшая в рамках устной формы передачи и соответствия календарно-обрядовому циклу, сегодня оказывается в новой среде – глобальном сетевом пространстве.

Онлайн-пространство стало площадкой построения диалогического взаимодействия между представителями музыкально-исполнительского сообщества разных стран, способствуя взаимообогащению и появлению новых, гибридных форм народной музыки, где традиционные мотивы «вплетаются» в современный формат интерпретации.

Важным аспектом сетевой эпохи выступает демократизация процесса создания и распространения музыки, так как каждый, кто обладает необходимыми навыками и доступом к технологиям, может записать и выложить в сеть своё исполнение народной песни или наигрыша. В этой связи необходимо подчеркнуть, что появление самодеятельных коллективов и отдельных исполнителей, которые реализуют подобные проекты, практически являются «поборниками» музыкальной традиции, а их творчество способствует передаче народной музыки широкой аудитории.

Именно поэтому актуальность заявленной темы обусловлена необходимостью осмысления процесса внедрения цифровых инструментов в исконную природу аутентичной фольклорной традиции. И именно поэтому в научно-исследовательском «поле» сегодня сформированы две полярные точки зрения касательно данной проблематики. Так, например, известный этномузыколог И.И. Земцовский подчеркивает, что «...аутентичный фольклор существует только в естественной среде обитания; любая фиксация – это уже «музейный экспонат» [6, с.45]. Вместе с тем, сторонники данной позиции считают, что цифровизация приведёт к окончательной «музеефикации» и завершению живой традиции.

С другой стороны, исследователи медиа (Е.В. Дуков, К.Э. Разлогов) видят в цифровых технологиях инструмент демократизации культуры. Более того, Е.В. Дуков

утверждает, что цифровая среда позволяет фольклору обрести «второе дыхание», включаясь в процессы массовой коммуникации и субкультурного творчества [4].

Анализ проблемы показывает, что основное противоречие заключается в разрыве между задачей сохранения аутентичного звучания (этнографическая точность) и необходимостью популяризации традиции среди «цифрового поколения», для которого привычными форматами являются стриминг, социальные сети и интерактив. В связи с этим, целью статьи определено выявление и анализ перспектив функционирования народной музыкальной традиции в условиях цифрового общества, а также систематизация современных технологических способов её реализации (архивации, реконструкции, популяризации) с учетом научных подходов к сохранению аутентичности.

В контексте перспектив функционирования народного музыкального наследия и его технологического воплощения, демократизация и доступность позволяют осуществлять оцифровку архивов фольклорных экспедиций и размещение их в открытом доступе, что нивелирует географические и социальные барьеры. Как пример, можно привести проект «Фольклор народов России», где применяются технологии метаописания на основе TEI (Text Encoding Initiative). Однако, как справедливо замечает А.В. Ефимова. «оцифровка без продуманной навигации и атрибуции превращает архив в ненужный элемент данных» [5].

Определённый интерес представляет позиция М.С. Алдошиной, которая подчеркивает: «Создание цифровых коллекций позволяет сохранить уникальные записи, которым грозит физическое старение носителей, и сделать их доступными для изучения не только специалистам, но и всем заинтересованным» [1, с.89].

Кроме того, цифровая среда способствует появлению новых жанров – фолк-трип-хопа, этнической электроники, неофолка. Эти направления, сочетая фольклорные мотивы и электронные ритмы, этнические корни и пост-индустриальное звучание иллюстрируют динамичное развитие народной музыки.

В этой связи А.Н. Быстрова, А.Н. Ильин, Ж. Делёз, Ф.-П. Гваттари определяют сущностную характеристику дефиниции «ризоматизация культуры», когда народные мотивы вплетаются в современные музыкальные течения, теряя ритуальную функцию, но, при этом, приобретая функцию эстетическую и идентификационную.

Реализация потенциала народной музыки в цифровом обществе требует применения комплекса технологических решений, которые можно классифицировать по трём направлениям: консервация и архивация, виртуальная и дополненная реальность, нейросети и искусственный интеллект.

Консервация народной музыки в цифровом формате, как известно, представляет собой активный процесс вовлечения исполнителей и слушателей в цифровую среду, что способствует онтогенезу народной музыки. Наряду с прочим, архивация народной музыки в цифровом пространстве требует внимательного подхода к вопросам авторских прав, лицензирования и доступности.

Прежде всего, возникает необходимость в разработке чётких стандартов, обеспечивающих лёгкость поиска и ретривела информации. Важно также учитывать разнообразие форматов – от аудио- и видеозаписей до текстовых материалов и визуальных репрезентаций. Создание надёжных, долговременных хранилищ данных, устойчивых к технологическим изменениям и форс-мажорным обстоятельствам, является

основной проблемой для обеспечения сохранности культурного наследия для будущих поколений.

Технология «Виртуальная и дополненная реальность» перспективна для реконструкции обрядового контекста, утраченного в современности. С помощью VR-очков пользователь может быть погружен в атмосферу традиционной свадьбы или хоровода, где народная музыка звучит как часть аутентичного действия. Это помогает решить вопрос изолированности фольклора от его культурного окружения.

Современные исследования (Н.И. Ануфриева, И.Г. Алиева, И.Б. Горбунова, В.С. Девятков, М.С. Заливадный, С.В. Мезенцева и др.) демонстрируют, что народная музыкальная традиция переживает фундаментальную модификацию, переходя от исключительно устных и общинных форм бытования к многообразию цифровых форматов. Одновременно, меняются представление того, кто может быть в роли носителей традиции, хранителем и транслятором культуры.

В работах М.С. Алдошиной, Е.Г. Богоиной, С.Е. Безуглова подчёркивается мысль о том, чтобы «члены сообщества сами определяли, какая музыка может быть доступна другим и на каких условиях» [2]. Дополним, что это превращает носителей традиции из пассивных объектов изучения в полноправных субъектов культурного процесса.

Наиболее перспективным подходом представляется синтез традиционных и цифровых методов. Современные проекты демонстрируют широкий спектр технологических решений для работы с музыкальным фольклором. Например, в России, в рамках программы «Приоритет-2030» Российская академия музыки имени Гнесиных реализует проект «Музыкальный суверенитет». Процесс включал не просто запись, а тщательное изучение каждого инструмента: его строения, диапазона, традиционных приёмов игры. Для создания «живого» естественного звучания при игре на MIDI-клавиатуре, для каждого инструмента было зафиксировано до семи способов звукоизвлечения, четыре уровня громкости и несколько дублей одной ноты. Все сэмплы были интегрированы в семплер Native Instruments Kontakt в перспективе к использованию в образовательных и творческих проектах.

На основе изложенных выше перспектив функционирования народной музыкальной традиции, авторы статьи акцентируют внимание на технологической реализации новых горизонтов цифровизации, позволяя сохранять аутентичные образцы, и возвращать их в живой культурный оборот. Главным итогом трансформации становится не исчезновение традиции под напором технологий, а её адаптация и обретение новых, гибридных форм существования.

Успешные стратегии, как показывают исследования Ю.В. Стракович, В.С. Девятова, А.С. Каргина и др. строятся в соотношении баланса использования цифровых инструментов для расширения аудитории и облегчения доступа при одновременном сохранении глубины и аутентичности, за которую отвечают сами носители традиции. Например, раскрывая сущность социально-экономических изменений, В.С. Девятков акцентирует внимание на ценности культурных преобразований, научно-технического прогресса, совершенствование коммуникаций и информационных технологий, которые оказывают значительное влияние на процессы функционирования народной музыкальной культуры в обществе, способствуя изменению форм и методов их сохранения [3].

Перспективой эволюции народной музыкальной традиции видится метаморфоза фольклора в живой, развивающийся язык современной культуры, где технологии выступают катализатором происходящего развития.

Таким образом, анализ проблемы и перспектив показывает, что цифровизация народной музыкальной традиции – процесс неотвратимый и диалектически противоречивый. Учёные (этномузыкологи, культурологи, IT-специалисты) сходятся во мнении, что для успешного функционирования фольклора в новом тысячелетии необходим баланс, основой которого должна выступать технологическая реализация (от архивации до AI), подчиненная задаче сохранения инварианта традиции (ладовой основы, диалектика особенностей).

Следовательно, цифровая среда способна стать новой экосистемой для народной музыки, если внедрение технологий будет сопровождаться глубоким научным осмыслением материала.

Литература:

1. Алдошина М.С. Проблемы цифровой консервации аудиоматериалов фольклорных архивов // Этномузыкология. 2021. №4(18). С.88-95.
2. Богина Е.Г. Мультимедийная система «Архив народной музыки» на базе Центра народной музыки МГК им. П.И. Чайковского: опыт и перспективы / Е.Г. Богина, С.Е. Безуглов. [Электронный ресурс]. URL: <https://arxiv.nrgumis.ru/articles/370/> (дата обращения 02.03.2026).
3. Девятков В.С. Русская народная песня в современных социокультурных условиях: пути сохранения и популяризации: дис. ... канд. культурологии. М., 2021. 200 с.
4. Дуков Е.В. Культура в эпоху цифровых технологий: глобализация и идентичность. М.: РИИИ, 2018. 212 с.
5. Ефимова А.В. Фольклорные архивы в сети: проблемы и атрибуции и поиска // Вестник культуры и искусств. 2022. №3(67). С.112-119.
6. Земцовский И.И. Народная музыка и современность: проблемы преемственности // Традиционный фольклор и современность. Л.: ЛГИТМИК, 1981. С.42-52.

Мордвинова Дарья Александровна,
студент кафедры сольного народного пения,
ведущий специалист постоянно действующей приемной комиссии
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: DariaRwon15@mail.ru

Мордвинова Светлана Леонидовна,
преподаватель высшей категории отделения
«Музыкальный фольклор» Детской школы искусств №2
п. Приютово Белебеевского района Республики Башкортостан

Mordvinova Darya A.,
student of the Department of Solo Folk Singing,
leading specialist of the permanent admissions committee
Moscow State Institute of Culture

Mordvinova Svetlana L.,
teacher of the highest category of the Musical Folklore
Department of the Children's Art School № 2 in Priyutovo,
Belebeyevsky district of the Republic of Bashkortostan

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА СЕЛА КОЖАЙ-МАКСИМОВО ЕРМЕКЕЕВСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН

Аннотация. Статья посвящена традиционной культуре села Кожай-Максимово Ермекеевского района Республики Башкортостан. Особую культурную и научную ценность представляет исследование малоизвестных традиций далеких деревень. Таким примером является село Кожай-Максимово Ермекеевского района Республики Башкортостан, традиция которого представляет собой уникальный пласт песенного наследия с собственными жанровыми, стилистическими, обрядовыми и исполнительскими особенностями. Исследование специфики ее функционирования позволит выявить локальные особенности, а также поспособствует сохранению и развитию традиционного наследия в современных условиях. Изучение этого явления играет важную роль в сохранении культурных ценностей России.

Ключевые слова: традиционная культура, село Кожай-Максимово Ермекеевского района, Республика Башкортостан, культурные ценности, культурное наследие, культурные традиции.

STAGES OF DEVELOPMENT AND THE PROCESS OF COLONIZATION OF THE RUSSIAN POPULATION IN THE REPUBLIC OF BASHKORTOSTAN

Annotation. The article is devoted to the traditional culture of the village of Kozhai-Maksimovo in the Ermekeyevsky district of the Republic of Bashkortostan. The study of little-known traditions of distant villages is of particular cultural and scientific value. Such an example

is the village of Kozhai-Maksimovo in the Ermekeyevsky district of the Republic of Bashkortostan, whose tradition is a unique layer of song heritage with its own genre, stylistic, ceremonial and performing features. The study of the specifics of its functioning will reveal local features, as well as contribute to the preservation and development of traditional heritage in modern conditions. Studying this phenomenon plays an important role in preserving Russia's cultural values.

Keywords: traditional culture, Kozhai-Maksimovo village, Ermekeevsky district, Republic of Bashkortostan, cultural values, cultural heritage.

Судьба села Кожай-Максимово на протяжении десятилетий подвергалась влиянию административных реформ. В отдельные годы оно входило в состав Белебеевского района (1930–1932 г.г.), с 1932 по 1998 гг. находилось под влиянием Бижбулякского района. И лишь с 1998 года село Кожай-Максимово окончательно было включено в состав Ермекеевского района.

Ермекеевский район расположен в юго-восточной части Республики Башкортостан. Первые упоминания о нем связаны с XV веком, когда территорию Башкортостана заселяли башкирские племена. В составе Российской империи территория современного Ермекеевского района долгое время входила в Оренбургскую губернию. После проведения военной реформы Петра I, а впоследствии и административных преобразований Екатерины II, в XIX веке здесь оформились волости и уезды.

История района как административного относится к советскому периоду. 1929 год стал поворотным в развитии сельского хозяйства района, началась масштабная коллективизация, в ходе которой активно создавались колхозы и совхозы. В ходе очередной административной реформы 31 января 1935 года, было принято решение образовать на базе части Белебеевского района новый самостоятельный Ермекеевский район. Административная история данного района была нестабильной: в 1962 году район был упразднен и снова возвращен в состав Белебеевского. Окончательное возвращение самостоятельного района состоялось в 1968 году.

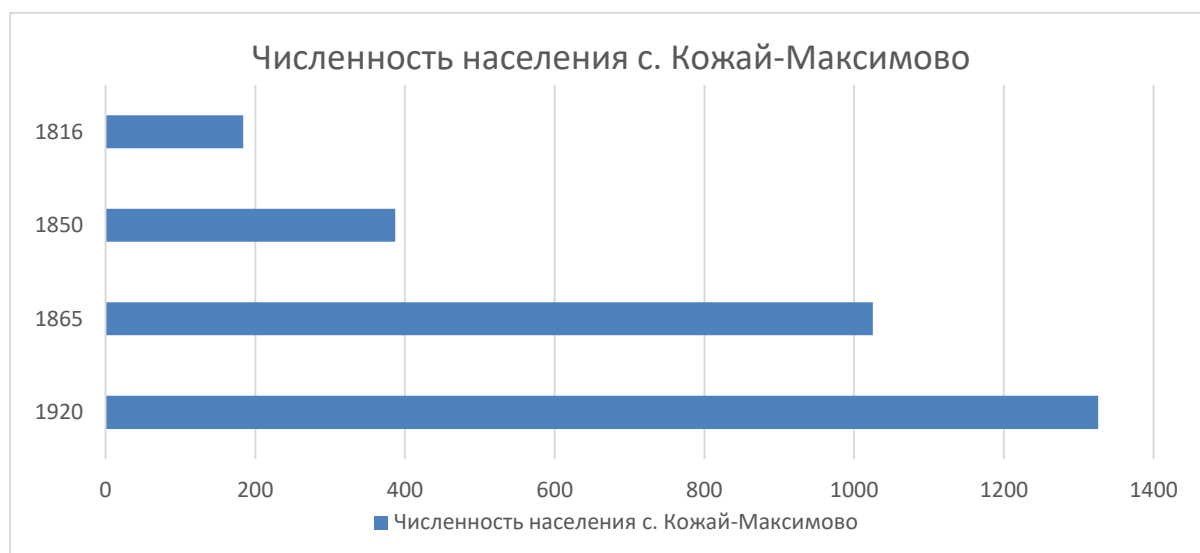
С первых лет существования район стал аграрным. В 1960-е годы активно стало развиваться животноводство и молочная промышленность. В этот период также развивалось местное производство, включая переработку сельхозпродукции и производство строительных материалов. Все это сыграло большую роль в укреплении экономики района.

Сегодня территория Ермекеевского района обширна, активно развивается в сельскохозяйственной деятельности. Граничит с Республикой Татарстан и Оренбургской областью. В пределах района расположено 51 сельское поселение, одно из которых село Кожай-Максимово.

«Село основано в 1786 году по договору о припуске переселенцев с башкирами-вотчинниками команды старшины Абдина Москочова» [6, с. 364].

По рассказам старожилов, одними из первых основателей села были Семион и Анна Сидоровы, бунтари Пугачёвского восстания. Они, переплыв через Волгу, основались в этих местах, где раньше были непроходимые леса и болота, со временем их выкорчевали. В семье Сидоровых было 11 детей: 10 сыновей и 1 дочь.

Движение в башкирские земли происходило из Нижнего Новгорода и Самары. Постепенно численность жителей в селе увеличивалась.



Выбор места для поселения и построек в местности зависел от близости водных источников, наличия свободной земли для занятия сельским хозяйством или промыслами.

Поначалу это село было состоятельным, что позволяло, строить деревянные сосновые дома и подвалы, из огромной толщины брёвен. Поселение развивалось вдоль реки Ик, притока Камы. В процессе освоения земель кожаевцы (так называют себя жители села) активно разрабатывали земли для посева, осушали болота, выкорчевывали деревья, что способствовало расширению территории. В селе Кожай-Максимова функционировало восемь водяных мельниц, что свидетельствует о развитии ремесленного производства. Также был организован общественный хлебозапасный магазин, одна бакалейная и одна казенная винная лавка. Эти факты позволяют предположить, что село было достаточно развитым и экономически самодостаточным сельским центром. В 1898 году на селе была построена церковь, что подтверждает укрепление духовной жизни данной местности. Посещение храма не ограничивалось воскресными днями или великими церковными праздниками, оно стало неотъемлемой частью жизни местных жителей. Каждое важное дело, будь то сельскохозяйственная работа или семейное событие, начиналось с молебна в церкви.

По данным на 1909 год, в сфере образования, в Кожай-Максимова действовала земская школа, где обучалось 64 человека. По переписи населения на 1920 год, в селе насчитывалось 227 дворов с населением 1330 человек. В последующие годы советской власти в селе были построены восьмилетняя школа, в которую приезжали учиться дети из соседних деревень Аленушки и Степановки, а также клуб.

К сожалению, жителей деревни постигла беда, она горела и в результате пожара сгорела церковь. Восстановление было крайне тяжелым, поскольку в условиях ограниченных ресурсов требовались значительные усилия и время.

Улицы (концы) селения назывались по месту положению, по именам и фамилиям. Таким образом, относительно реки Ик улицы делились на Верхний конец и Нижний конец – это большие ровные улицы вдоль всего села.

В селе происходило деление на курмыши (курмыши – так на селе назывались улицы). Была московская куринка, то есть улица, там проживал род из Московской губернии, а также Петряинька, Ешинька и Байкинки, здесь названия улиц происходило по фамилиям семей.

В устройстве каждого двора имелись ключевые постройки, каждое из которых выполняло свою определенную функцию. Главным элементом двора был дом, в котором проживала вся семья. Устройства крестьянских домов часто базировались на укоренившихся традициях. Примером такого дома может служить дом Савиной Лукерьи Кузьминичны 1934 года рождения. Вход в избу всегда был тщательно обустроен, там находился чулан – маленькое помещение, в котором хранились различные предметы для хозяйства, еды, не требующие постоянного использования. Сам дом внутри делился на несколько комнат: задняя и передняя. Каждая комната имела свое назначение и определенное расположение относительно печи. Задняя комната была предназначена для приема гостей, а также важных семейных мероприятий. Важно отметить, что в задней комнате слева от входа располагалась печь, которая имела несколько функций: обогревала дом, служила для приготовления пищи. Печь в традиционном доме имела символическое значение, она не только была источником тепла, но и связующим звеном между поколениями. От печи до боковой стены располагались полаты – это важное пространство, в котором спали все члены семьи, они представляли собой символ семейного уюта и сплоченности. Особое место занимал «Бабий угол» именно здесь находились иконы, одна из них образ иконы Божией Матери, который символизировал защиту и благословление для всей семьи. Иконы в доме занимали центральное место в духовной жизни. В передней комнате дома находилась печь-голландка. Вблизи нее стояла кровать, а раньше висела люлька, где спали младенцы. По диагонали от голландки также находился «красный угол» – где располагалась икона святого Георгия Победоносца. Этот образ был передан Савиной Лукерье ее матерью на свадьбе. Этот угол был важным духовным центром семьи, куда всегда обращались за помощью и благословлением.

Рядом с избой находился сарай, предназначенный для содержания скота – коров, овец, кур, лошадей, что было важной частью сельского хозяйства, обеспечивая жителей продовольствием. Он был неотъемлемой частью уклада сельской жизни.

Что касается бани, то она строилась отдельно от жилых помещений и чаще всего это была одна баня на несколько дворов, топили ее по очереди. «Баный день – это целая церемония. Все знают, что делать. Кто скотину встречает, кто им зеленые листья конского щавеля на лугу собирает, кто блины печет, кто в баню воды натаскает, кто лужок перед крыльцом подметает. Потом баня готова – первыми отцы с сыновьями идут, потом матери с дочками да мамы с детками. Как пойдут в баню, на роднике балуемся, босиком по лужайке из бани бежим в родник, потом замерзшие в горячую баню. Домой бежали из бани, чай с блинами с медом пили, щеки горели, хорошо. После бани спали, как новорожденные» – рассказывала Лукерья Кузьминична.

Структура двора была функциональной, что соответствовало потребностям сельского населения.

При освоении земель переселенцы приносили привносили в культуру села традиционную одежду собой культуру, обычаи, обряды, быт, песню, а также костюм.

Костюм – это не только покров, защищающий человека от холода, жары, дождя, но и знак, символ, образ определенного общества.

Девочки до 5 лет носили домотканые холщовые платья, мамы сами сшили вручную. На голову надевали платочки, косынки. Мальчики носили короткие штанишки, холщовые самотканые рубахи. Были швеи-модистки, те, кто могли оплатить шили у них, но в основном старшим девушкам и юношам. На Пасху шили пестряди, цветные сарафаны, косыночки. У кого была возможность, покупали ситцевую ткань, а у кого не было, красили холщовую. Снизу надевали рубаху (называлась «станка»), нашивали кружева по низу.

Работали в лаптях, ноги наматывали, чтобы не кололись. Зимой валенки, одна пара на всю семью. В конце XIX – в начале XX века одежда из холста вытесняется юбками и кофтами. Пряли шерсть и вязали себе длинные юбки, они были тяжёлыми, но теплыми, красили в черные, синие, зелёные цвета. Юбок носили несколько. Поверх надевали рабочие фартуки, чтобы не испачкаться чугунами. Затем стали носить кашемировые юбки, цвет красный и коралловый. Кофты шили из ситца, на ногах носили галоши в праздники ботиночки, на шнурках.

Женщины на голове делали пробор, делили на две части, смазывали маслом, плели две косы и делали плетёнки. Девушки делали вокруг головы венки, который пропускали тканью «волосняк», у состоятельных людей были гребёнки. На голове носили кашемировые, ситцевые, тонкие платки, завязывали спереди под горлышко. В богатых семьях носили шелковые, тонкие, набивные и расшитые платки, они скользили с головы, называли «*фата*».

Народный костюм в селе представлял собой важный элемент культуры. Однако материальная культура сельчан не ограничивалась только одеждой – важной ее составляющей также была пища.

Также распространенной пищей на селе были пельмени. Если начинали лепить пельмени, то звали свою родню. Брли большой таз мяса, большой таз теста, один режет, другой лепешки катает, остальные крутят. Еще любили готовить – галушки. Они изготавливались из засоленного сала с чесноком. Сало заворачивалось в тесто, как для пельменей, и забрасывалось в кипящую воду. «А еще помню в детстве мама с бабушкой сдобные лепешки готовили – кто, какие делал, в пахту наливали свежих сливок, сахар, чуть-чуть соли, соды, затем муки, замешивали крутое тесто, затем делали лепешки и выпекали. Сдобные лепешки были и гостинцами, кого провожали, и вместо хлеба на дорогу, и угощение для приезжих со стороны» - рассказывала моя бабушка Семенова Елена Прокопьевна.

В середине XX века село претерпело значительные изменения. В 1935 году часть жителей была переселена в поселок Приютово. Это переселение было связано с началом разработки Шкаповского нефтяного месторождения и потребностью в рабочей силе. К 1985 году село практически опустело. В постсоветский период физическое угасание села достигло критической точки. Демографические данные свидетельствуют о катастрофическом сокращении численности постоянного населения: 5 человек в 2002 году, 4 человека в 2009 году и 6 человек в 2010 году.

Несмотря на демографический спад и почти полное исчезновение села как населенного пункта, его культурное наследие продолжало передаваться и сохранялось в памяти бывших жителей и их потомков.

События последних лет, свидетельствуют о сохранении духовной связи бывших жителей и их потомков с родным местом.

Наиболее значимым из них стало восстановление православной церкви Святых Бессребреников Космы и Дамиана. В 2004 году на месте сгоревшей церкви был установлен крест, что положило начало сбору средств и строительству. Храм был восстановлен и освящен, на это событие съехались люди, чьи корни тесно связаны с селом Кожай-Максимово. С 2016 года при храме несет послушание монахиня Амфилохия, чья деятельность является важным фактором поддержания жизни в селе. Восстановление храма служит ярким примером продолжения существования памяти и духовной жизни села.

Также в селе Кожай-Максимово сохраняются определенные памятные места. Администрацией Бекетовского сельсовета был обустроен Обелиск Славы, на гранитных плитах которого высечены имена-земляков, участвующих в Великой Отечественной Войне. Ежегодно на празднование Дня Победы уроженцы села приезжают к обелиску, что свидетельствует о сохранении исторической памяти.

Несмотря на глубокий социально-экономический кризис, сельская местность сохраняет признаки жизнедеятельности. Это связано с устойчивой тенденцией возрождения поселка Приютово. Его жители активно выкупают земельные участки и осуществляют строительство жилищно-бытовых построек. В летнее время село становится сезонным местом пребывания, что указывает на желание людей восстановить традиционный уклад сельской жизни.

Помимо новых построек, в селе сохраняются и объекты традиционной сельской культуры. Примером служит дом детства моей бабушки – Семеновой Елены Прокопьевны. Который уцелел и до сих пор поддерживается в своем изначальном виде. Внутреннее убранство и быт сохраняются с уважением к прошлому. Все это делает дом не только местом отдыха, но и свидетельством преемственности поколений и сохранения культурной памяти.

Литература:

1. Акманов, И.Г. История Башкортостана с древнейших времён до 60-х годов XIX века. – Уфа: Китап, 1996. – 400 с.
2. Асфандияров, А.З. История сел и деревень Башкортостана и сопредельных территорий. – Уфа: Китап, 2009. – 744 с.
3. Башкортостан: краткая энциклопедия / гл. ред. М. А. Ильгамов. – Уфа: Башкирская энцикл., 1996. – 672 с.
4. Демидова, Н.Ф. Научные труды по истории Башкортостана. – Уфа: Полиграфдизайн, 2020. – 358 с.
5. Касимов, С.Ф., Мурзабулатов М.В. История и культура Башкортостана: учеб. пособие. – Уфа: Китап, 2002. – 256 с.
6. Населенные пункты Башкортостана: энциклопедия отв. редактор Аглиуллина, К.И. Уфа: Акирус, 2022. – 864 с.
7. Рахимов, Р.Н. (сост.); Галлямов, И.В.; Калимуллина, Г.Т. (ред.) Башкортостан. Вехи истории: 1919–2019. – Уфа: Китап, 2019. – 360 с.
8. Шайхисламова, Н. С. История Республики Башкортостан: учебно-методический комплекс. – Уфа: БГУ, 2011. – 198 с.

Егорова Елена Александровна,
профессор кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: privat911@mail.ru

Белявская Кристина Владимировна,
магистрант кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: kristushon@mail.ru

Egorova Elena A.,
Professor of the Academic Singing Department
of the Moscow State Institute of Culture

Belyavskaya Kristina V.,
Master's student of the Academic Singing Department
of the Moscow State Institute of Culture

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СПЕЦИФИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ОПЕРЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА»

Аннотация. Данная статья посвящена исполнительской специфике женских партий в опере Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Особое внимание уделяется образам Марфы и Любаши, которое рассматривается сквозь призму вокальной стилистики и психологического подтекста. В статье также анализируются вокальные сложности, инструментальность колоратурного сопрано в партии Марфы и тембральная насыщенность в песне Любаши асаппелла. Также поднимается проблема синтеза стиля belcanto с традициями народной песенной культуры. Автор подчеркивает высокое значение для исполнительниц в умении перевоплощаться и интонационной чистоте – это позволит наиболее полно и точно раскрыть эти образы.

Ключевые слова: оперная драматургия, женские образы, исполнительская специфика, актёрские задачи, психологизм и виртуозность.

PERFORMANCE SPECIFICITY OF FEMALE CHARACTERS IN N.A. RIMSKY-KORSAKOV'S OPERA «THE TSAR'S BRIDE»

Annotation. The article examines the performance specifics of the female roles in N.A. Rimsky-Korsakov's opera The Tsar's Bride. Particular attention is paid to the characters of Marfa and Lyubasha, examined through the prism of vocal style and psychological subtext. The article also analyzes the vocal complexities, the instrumentation of the coloratura soprano in Marfa's role, and the richness of timbre in Lyubasha's a cappella song. The issue of synthesizing bel canto with folk song traditions is also addressed. The author emphasizes the high importance for performers of the ability to transform and intonation purity - this will allow them to most fully and accurately reveal these images.

Keywords: opera dramaturgy, female characters, performance specifics, acting tasks, psychologism and virtuosity.

Опера «Царская невеста» признана одной из вершин в направлении психологического реализма в оперном искусстве и в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. В ней композитор не использует привычные ему сказочные и мифические сюжеты, а погружает нас в историческую драму эпохи Ивана Грозного. Ключевой силой оперы являются два женских образа – Марфа и Любаша. Их противостояние формирует сильный эстетический и этический конфликт, создающий высокую исполнительскую сложность для исполнительниц, как на уровне вокала, так и драматургии, в особенности специфики подэпиграматического стиля композитора, в которой классическое *belcanto* соединяется с русской песенной природой. Также исполнительская специфика содержит в себе необходимость воспроизведения сильных психологических переживаний в рамках строгой музыкальной, где каждая вокальная интонация имеет эмоциональную и смысловую окраску.

Марфа Собакина – это лирический идеал, как правило исполняемый лирическим сопрано, однако композиторское решение Н.А. Римского-Корсакова выходит за рамки внешних задач, связанных с разнообразными вокальными «украшениями». Уже первое появление Марфы на сцене отличается сложностью между безмятежностью и хрупкостью судьбы. Ее вокальная партия построена на чистой интервалике, мажорных красках и «инструментальности». Это все требует от исполнительницы владения особым типом дыхания, которое позволит выдержать длинные кантиленные фразы на *legato*, при этом образуя эффект одухотворенности и невесомости. Например, в арии «В Новгороде мы рядом с Ваней жили» основной задачей исполнительницы является передача легкой ностальгии, без драматизма. Т.е. голос должен звучать без напряжения с постоянными переходами от наполненного звучания к прозрачному *piano*, для этого необходимо наличие умения филировки.

Особое значение в оперном репертуаре имеет сцена безумия Марфы из четвертого действия. Если сравнивать ее со схожими по сюжету сценами В. Беллини или Г.Доницетти, то в отличие от них у Н.А.Римского-Корсакова это не виртуозный номер, а трагический переход души в иной мир – мир грез. Хотя многие музыковеды видят в сцене Марфы эхо героинь В.Беллини и Г.Доницетти, «вытесненных в безумие» [3, с. 44]. Исполнительская техника здесь должна достичь ювелирной точности и тонкости. Колоратурный голос должен восприниматься не как демонстрация вокального мастерства, а как средство передачи болезненности и хрупкости сознания. Технические трудности вокальной партии в этой сцене заключаются в необходимости тонкой нюансировки, например, когда Марфа перестает признавать Грязного и видит в нем Лыкова. Здесь голос должен приобрести немного стеклянный или «неживой» оттенок. Вместе с этим исполнительница партии Марфы не должна идти по пути натурализма, сохраняя возвышенную поэтику, даже в момент полного разрушения ее сознания. Для этого необходим исключительный контроль над тембровой окраской голоса и интонационная чистота на фоне хроматизмов в оркестровом сопровождении.

Полной противоположностью образа Марфы выступает образ Любаша – один из самых мощных образов по своему психологическому разнообразию для меццо-сопрано. Если Марфа олицетворяет дух и свет, то Любаша – это скорее ревность, страсть и

обреченность – другими словами, приземленные чувства. Исполнительская специфика партии Любаши заключается в ее параллелях с традицией русской народной протяжной песни и плача. Например, первое полноценное высказывание Любаши в опере представляет собой песню асаррелла «Снаряжайся, красна девица», в которой перед исполнительницей ставятся колоссальные по сложности задачи. Отсутствие инструментального сопровождения открывает все возможные интонационные неточности и тембровые недостатки. В этой песне от исполнительницы требуется демонстрация декламационного искусства наравне с вокализацией, где каждое слово будет наполнено душевной болью. Для полноты передачи состояния Любаши необходимы: насыщенные грудной регистр и вместе с этим, гибкость среднего диапазона, позволяющая отразить все мелодические «изломы». Любаша предстает здесь не столько брошенной любовницей, сколько носительницей архетипа страдающей женщины.

Драматургия образа Любаши развивается таким образом, что приводит нас к сцене с Бомелием, где исполнительская специфика основана на характере экспрессивного диалога. Для меццо-сопрано сложность этой сцены заключается в наличии низких – почти «мужских» нот и пронзительных высоких нот. Для исполнительницы важно на высоких нотах не переходить на крик, сохранив благородное звучание, даже в моменты отчаяния. Любаша – активная личность, поэтому в ее партии содержатся волевые импульсы, которые требуют физической выносливости и умения быстрого и незаметного переключения между низким и высоким регистрами и состояниями – ненависти к Марфе и униженности перед лекарем Бомелием.

Взаимодействие образов Марфы и Любаши между собой создает в опере особое тембральное поле, которое подчеркивается композитором при помощи тембрального контраста – светлое сопрано и темное меццо-сопрано, что максимально отводит их друг от друга, как несовместимые друг с другом миры. В ансамблевых сценах задачей исполнительниц является поиск правильного баланса между голосами, чтобы они не сливались, а были в постоянном конфликте. Также, исполнительская специфика заключается и в работе с текстом: если для партии Марфы характерна ясность и прозрачность артикуляции, то для Любаши акцентированная весомость согласных, отражающих ее решительность.

Еще одним важным исполнительским аспектом является связь вокальных партий с оркестровым сопровождением. Н.А.Римский-Корсаков мастерски создает оркестровку, в Царской невесте он применяет различные способы для, своего рода, поддержки психологического состояния того или иного образа. Например, вокальная партия Марфы часто дублируется группой деревянных духовых, которые либо предвосхищают ее, либо обрамляют. Во время звучания партии Любаши звучание оркестра мрачно и густо, что создает для исполнительницы сложность в «прорезании» звуковой массы оркестра. Также для исполнителей важно мастерство взаимодействия с разными группами исполнителей – дирижером и оркестром.

Невозможно обойти стороной и наличие в опере исторической достоверности, которая должна передаваться и вокальной манере исполнительниц. При том, что опера создана в классическом стиле и формах – арии, дуэты и ансамбли, в ней композитор воссоздает атмосферу допетровской Руси, что определяет вокальную манеру – в ней нет места западному. Здесь должно быть больше строгости, сдержанности чувств, но вместе с этим, должна быть их глубина. Даже в финале оперы, когда драматургия приводит героев

к апогею, вокальная линия должна оставаться в рамках академического канона, что и будет является характерной чертой стиля Н.А. Римского-Корсакова [2].

В современных интерпретациях партии Марфы и Любаши претерпевают значительные изменения, например, певицы часто идет в направлении психологизма посредством определенных актерских задач, что прямым образом влияет на вокальную манеру – изменяет ее, уводят от аутентичности. Современные Марфа и Любаша должны уметь петь в разных физических положениях, при этом, сохраняя опору передавать эмоции посредством мимики, не нарушая функционирование артикуляционного аппарата. В настоящее время Марфа должна быть более инфантильной и менее осознанной, а Любаша – более жертвенной, что образует изменение тембральных красок. Во многом, ситуация с изменением исполнительских задач обусловлена актуализацией оперного содержания к условиям жизненных реалий современности.

В заключение следует отметить, что исполнительская специфика женских образов в опере «Царская невеста» заключается в многослойности задач. Во-первых, необходим синтез виртуозности, вокального мастерства с глубоким психологизмом, при этом, сохраняя точное воспроизведение партитуры, добавляя характерную для народного песенного творчества импровизационность.

В целом, в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова ведущая роль в раскрытии главных идей отведена женским образам. Он «воспевал мировую душу, которая являлась ему в вечно-женственных образах Снегурочки, Волховы, Нимфы, Царевны Лебеди, Марфы, Любаши» [1, с. 68]. Марфа и Любаша – разные полюса женственности, воплощенные композитором с максимальной степенью убедительности. Их партии являются индикатором вокальной зрелости певиц. Глубина этих образов дает исполнительницам возможности для поиска новых, субъективных нюансов, что позволяет этой опере оставаться всегда актуальной. Понимание специфики женских образов в «Царской невесте» является ключевым аспектом для создания полноценного и художественно значимого сценического воплощения оперы.

Литература:

1. Коношевская М.В., Метафизика и мифопоэтика женских образов в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Теория и история культуры. №1 (61), 2017. С. 67-73.
2. Лапшин И.И., Н.А. Римский-Корсаков. Философские мотивы в его творчестве // Русская мысль. 1910. Октябрь.
3. Мугинштейн М.Л., Этюды к истории оперы. Москва: Digital Art, 2020. 488

Юй Минкунь,бакалавр ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория имени М. И. Глинки»e-mail: 1029057396@qq.com**Yu Mingkun,**Bachelor of the Nizhny Novgorod
State Glinka Conservatoire

ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ УДАРНОЙ МУЗЫКИ: ТЕМБР, РИТМ, ФОРМА

Аннотация. В статье рассматриваются характерные приемы использования тембра, ритмики и формы в традиционной китайской ударной музыке. Цель исследования – выявление особенностей темброво-ритмической структуры китайских барабанно-громовых ансамблей и принципов композиционной организации ударных пьес в китайской традиции. Методология основана на анализе литературных источников, сопоставлении музыкальных примеров и этнографических данных. Результаты показали, что выразительность китайской ударной музыки во многом определяется богатством тембров гонгов (锣, *luó*) и барабанов (鼓, *gǔ*), причем различные приемы звукоизвлечения несут определенный семантический смысл. Ритмические структуры в китайской музыке обычно цикличны и фразово организованы: строгие «рычаги» и «модуляции» (шаблоны 冲头 (*Chōngtóu*), 撤锣 (*Chèluó*) и др.) служат коммуникативной функции в спектакле. Формы китайских ударных произведений близки к театральным-ритуальным моделям; они часто состоят из интродукции и последовательных вступлений инструментов, отражающих синкретическую связь музыки с китайскими обрядами. Данное исследование подчеркивает отличия китайской ударной традиции от западных эргономичных форм, акцентируя роль национальных культурных контекстов в формировании музыкальной ткани.

Ключевые слова: традиционная китайская музыка, ударная музыка, тембр (音色), ритм (节奏), композиционная форма, пекинская опера (京剧), ши фань луо гу (十番锣鼓), буддийский ритуал.

ARTISTIC-EXPRESSIVE MEANS OF TRADITIONAL CHINESE PERCUSSION MUSIC: TIMBRE, RHYTHM, FORM

Annotation. The article examines characteristic approaches to the use of timbre, rhythm and form in traditional Chinese percussion music. The research aims to identify features of the timbral-rhythmic structure of Chinese gong-and-drum ensembles and the compositional principles of percussion pieces in the Chinese tradition. The methodology is based on analysis of literature, comparison of musical examples and ethnographic data. Results show that the expressiveness of Chinese percussion music is largely determined by the richness of timbres of gongs and drums, with different playing techniques carrying specific semantic meanings. Rhythmic structures in Chinese music are usually cyclical and phrase-organized: fixed rhythm

patterns (Chongtou, Cheluo, etc.) serve a communicative function in theatrical performance. The forms of Chinese percussion compositions are close to theatrical-ritual models; they often consist of an introduction and successive entries of instruments, reflecting a syncretic connection of music with Chinese ritual. This study highlights the distinctions of the Chinese percussion tradition from Western formal models, emphasizing the role of cultural context in shaping the musical texture.

Keywords: traditional Chinese music, percussion music, timbre (音色), rhythm (节奏), musical form, Peking opera (京剧), shifan luogu (十番锣鼓), Buddhist ritual.

Введение. Традиционная китайская музыка исторически отличается от западной системы многоголосием и фокусом на мелодику и тембровую раскраску, нежели на гармонию. Ударная музыка Китая органично связана с религиозными и народными обрядами, где барабаны (鼓, gǔ) и гонги (锣, luó) служат не только ритмическим, но и символическим оформлением событий. Актуальность темы обусловлена растущим интересом к изучению соотношения национальных музыкальных традиций и универсальных формальных принципов. Проблема исследования: какие художественно-выразительные средства используются в китайской ударной музыке, и чем они отличаются от западных представлений о перкуссии. Новизна подхода состоит в комплексном рассмотрении тембрового, ритмического и формального аспектов китайской ударной традиции с учетом этномузыкологического контекста. В работе опираемся на отечественные и иностранные и уделяем внимание специфике китайских музыкально-театральных жанров (京剧, цзиньцзюй – пекинская опера) и фольклорных ансамблей (十番锣鼓, ши фань луо гу – «ансамбль из десяти гонгов и барабанов»).

Тембр как выразительное средство. Одной из основных выразительных характеристик китайской ударной музыки является разнообразие тембров традиционных инструментов. В музыкально-театральной практике базовый «тембровой каркас» ударной группы описывается как устойчивый состав: малый деревянный барабан (small wooden drum; функционально соответствует роли баньгу 板鼓, bǎngǔ), малый гонг, большой гонг, пара тарелок и пара деревянных трещоток (clappers); ритмическая последовательность, исполняемая этим составом, осмысливается как «Luo Gu Jing» (锣鼓经, luógǔjīng — «канон/запись гонгов и барабанов») [7, с. 1]. Гонги (锣, luó) и тарелки (钹, bó) обладают высоким звенящим тембром, часто используемым для праздничного или торжественного колорита.

В источниках, посвященных современному композиторскому переосмыслению традиции, указана историческая укорененность тембра тарелок, которые широко применяются в придворной, сценической и танцевальной музыке как минимум со времени династии Сун; их звук фиксируется как «ясный и яркий», а связка «тарелки + малый гонг» трактуется как тембровая формула для передачи расслабленного, «светлого» аффекта [6, с. 28]. В концертных произведениях китайских композиторов гонги выступают «тембровым ядром» произведения, активно проявляя себя на протяжении всего сочинения. Различные методы игры на этих инструментах – удары по центру (сынци, Xiang Ji), по краю (биандзи, Biàn Ji) или приглушенные приемы – создают отличающиеся артикуляционные эффекты и «воплощают разные семантические значения» в театральном контексте. «Бросающиеся в ухо» удары по центру гонга

соответствуют открытым, резким акцентам, а приглушенные удары создают эффект шепота или задумчивости.

Китайские специалисты пишут о том, что тембр традиционных инструментов (включая также деревянные блоки и колокольчики) воспринимается как связующее звено с древними ритуалами [1]. В конце второй части Концерта для ударных Чэнь И звучат храмовые деревянные блоки (木鱼, mùyú), имитируя монотонное сопровождение буддийского обряда. Ценится также сочетание звучания ударных и человеческого голоса: в китайской традиции голос считается «самым выразительным и почитаемым тембром», а это находит отражение в использовании пения или речитативов в инструментальных произведениях. В рамках сценической нормы тембровая организация «гонго-барабанной» группы рассматривается как один из ключевых механизмов воздействия. В профессиональном дискурсе фиксируются формулы, напрямую количественно оценивающие ее «вклад» в спектакль.

Ритмические структуры в китайской ударной музыке. В китайской ударной музыке ритм выполняет коммуникативную и драматургическую функции, часто становится «речевой» системой, управляющей действием на сцене. Лань Ин в своих трудах говорит о том, что на сцене пекинской оперы «ритмические рисунки» (节奏型) задают рамки взаимодействия, где специальные ритмические шаблоны переводят внутренние эмоции персонажей через динамику игры гонгов и барабанов. Нарастание и затухание фраз сопоставляются с физическими движениями героев, поскольку при входе на сцену часто звучит ритм 导板头 (Dao Ban Tou), а в кульминационных моментах применяются резкие удары 冲头 (Chōngtóu) или 撤锣 (Chèluó). Важный признак этой системы — инструментальная «адресность» формул. В состав базового оперного ударного комплекса входят малый деревянный барабан, малый гонг, большой гонг, пара тарелок и пара хлопушек/клепок; комбинации их атак и пауз образуют узнаваемые «слова» ритмического языка [7, с. 20]. Сами паттерны функционируют как сценические сигналы: 撤锣 (Chèluó) способен обозначать переход между эпизодами, «смягчение» напряженной атмосферы или смену пространственно-временной организации действия; при этом ритм сначала «строит» коммуникационную рамку еще до появления словесного текста, после чего в нее «входят» прочие сценические элементы [7, с. 159]. Другой слой — «пороговые» формулы малого гонга: 小锣打上 (Xiǎo luó dǎ shàng, «малый гонг — вход») маркирует выход персонажа и может намекать на его статус, 小锣冒儿头 (Xiǎo luó mào'értóu, «малый гонг — “шапка/подъем”») формирует атмосферу сцены, а 小锣归位 (Xiǎo luó guīwèi, «возврат на место») дает актеру сигнал к самопредставлению и актуализации хода сюжета для зрителя [7, с. 17].

Важной особенностью является представление ритма «сердцебиением» актеров и слушателей: «ударный ритм стремится передать ритм биения сердца [артиста]» [7, с. 6], создавая интерактивный опыт. Приемы звукоизвлечения на гонгах и тарелках сами по себе образуют «фонетику» ритма. Разная техника удара служит своеобразной артикуляцией (звучащие или приглушенные удары создают противопоставление «charge» и «discharge») [5]. Ритмический рисунок в пекинской опере и сопутствующих традициях не является простым метрическим фоном, а представляет сложную сеть знаков, управляющих драматургией сцены.

Показателен принцип «сцепления» формул, когда одна ритмическая единица программирует следующую. В описаниях сценических последовательностей встречаются

связки вида «冲头 (Chōngtóu) → 抽头 (Chōutóu) → 长锤 (Chángchuí)», где 长锤 (Chángchuí, «длинные удары/«длинный молот»») организует выход и размещение персонажа на площадке и подвод к распеву (к [摇板, Yáo bǎn, «качание/раскачанный распев»]), а 抽头 (Chōutóu, «снятие/уход») — его быстрый уход, создавая эффект «вращающейся двери» при смене действующих лиц [7, с. 96–97]. Отдельные паттерны имеют фиксированную «финализирующую» семантику: 尾声 (Wěishēng, «заключительная формула/каденция») прямо сигнализирует, что персонаж завершает действие и покидает сцену, одновременно оформляя его эмоциональное состояние и направление движения [7, с. 31]. Этноорганологические исследования показывают, что подобная система ритмов (в т.ч. в ши фань луо гу) строится по чередованию арифметических моторов, где гонг задает начало фразы, а малые барабаны – ее окончание, формируя цикличную структуру (см. наподобие структур 冲头–撤锣–导板头 и др. в упомянутых примерах).

Формальные принципы организации ударных композиций. Композиционно китайская ударная музыка часто ориентирована на обряды и театр, а не на западноевропейские формы типа сонаты или вариаций [9]. Типичная структура ударного сочинения включает вступление (板头, bǎntóu – «досочный вступительный раздел») с приглушенными и протяженными звуками, погружающее слушателя в ритуальную атмосферу. Затем возникает нарастание (поли)ритма по мере вступления других ударных инструментов, когда композитор «подготавливает» появление каждого нового барабана или гонга с самостоятельной темой. В примере Концерта Чэнь И первая часть развивается динамическим подъемом и сменой темпа, подготавливающим место для дагу (大鼓, dàgǔ – крупного барабана), который символизирует кульминацию ритмической ткани [3, с. 55]. Подобная логика введения «инструмент-зашагал с темой» прослеживается и в фольклорных лунных ансамблях [4]. Каждый из гонгов или барабанов входит со своим мотивом, а затем циклически повторяется (см. традиционные си-фань луо гу, где десять частей проходят по кругу). Формальные элементы китайской ударной пьесы тесно связаны с контекстом действия: в театре после ряда музыканты могут вступить проигрыш или «кантата» (вокальная секция с текстом стихотворения), а завершающие удары (符号, например 大锣帽儿) сигнализируют смену сцены [8]. Формальная структура может включать интро, эпизоды с различными инструментальными темами и финальные удары, обрамленные паузами, – все это скорее отражает развертывание драматического сюжета, чем абстрактное музыкальное развитие [2]. Отметим, что китайский композитор может сознательно включать вокал как дополнительный «тембровый» слой: в Концерте Чэнь И солист-ударник исполняет китайскую поэзию, где интонационные колебания языка дополнительно придают форме риторическое направление.

Заключение. В традиционной китайской ударной музыке ключевую роль играют тембр и ритм как выразительные средства, тесно переплетенные с культурно-историческим контекстом. Многообразие тембров (гонгов, тарелок, барабанов, деревянных блоков и т.д.) обеспечивает композитору богатый звуковой материал, где каждый инструмент обладает специфическим «голосом» (如: 北京锣, 小锣, 大鼓, 小鼓, 木鱼). Ритмика основывается на избыточно цикличных, знаковых фигурах, которые выполняют функцию «немой речи» и задают структуру музыкального повествования. Формальные принципы композиции зачастую связаны с синкретичными представлениями (вступления-переходы-финал) и отражают особенности китайского

театра и ритуалов, а не строго западную логико-симметричную форму. Полученные результаты показывают, что понимание китайской ударной музыки требует учета ее традиционной основы, концепции звуковой «символики» (заимствованной из церемоний и поэзии) и ритмического языка, который принципиально отличается от западноевропейского. Упомянутые особенности следует учитывать при анализе или исполнении китайской ударной музыки, чтобы адекватно передать ее художественно-выразительный замысел.

Литература:

1. Гун Цзэюй. Музыкальные формы и инструменты жертвенных обрядов династии Чжоу // Парадигма. 2025. № 11.2. С. 107-110.
2. Литвих Е.В., Лю И. Взаимодействие традиционных китайских и западных музыкальных инструментов в творчестве Тан Дуна как мультикультурный диалог // Культура и искусство. 2024. № 9. С. 41–56.
3. Лю Суйя. Тембровые традиции китайского ансамбля гонгов и барабанов ши фань ло гу в Концерте для ударных инструментов Чэнь И // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 4 (58). С. 53–58.
4. Чэнь Цзэкан. Национальные китайские ударные инструменты: история и роль в традиционной и современной музыке: дис. ... канд. искусствоведения. – 2024. – 175 с.
5. Fox J.D. Chinese Percussion Instruction Through the Lens of Western Pedagogy: doctoral dissertation (PhD). – Orono: University of Maine, 2021. – 319 p.
6. Hsieh H.-F. The Influences of Eastern and Western Music in Chen Yi's "Percussion Concerto": doctoral essay (Doctor of Musical Arts). Coral Gables, Florida: University of Miami, 2016. 82 p.
7. Lan Ying. Introduction to Drum Rhythm on the Peking Opera Stage: Inaugural-Dissertation. Köln: Universität zu Köln, 2014. 197 p.
8. Provine R.C., Tokumaru Y., Witzleben J.L. (eds.). The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 7: East Asia: China, Japan, and Korea. New York: Routledge, 2002. 1152 p.
9. Rao N.Y. The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification in Contemporary Music. Contemporary Music Review. 2007. Vol. 26, No. 5–6. P. 511–527.
10. Ван С. Трактовка понятий «семантика» и «знак» в современном музыкознании / С. Ван, М. Л. Зайцева // Искусствоведение. – 2025. – № 2. – С. 80-90. – EDN BJWMIF.

Ван Гоин,

аспирант кафедры русской литературы и методики ее преподавания
ФГАОУ ВО «Казанский федеральный университет»
e-mail: 18249243037@163.com

Wang Guoying,

Postgraduate student of the Department of Russian Literature
and Teaching Methods of the Kazan Federal University

РОЛЬ ВОЛШЕБНЫХ ПРЕДМЕТОВ В ЦИКЛЕ В.П. КРАПИВИНА «СКАЗКИ И БЫЛИ БЕЗЛЮДНЫХ ПРОСТРАНСТВ»

Аннотация. Настоящее исследование посвящено анализу роли волшебных предметов в фантастическом цикле В. П. Крапивина «Сказки и были Безлюдных пространств». Цель работы – выявить функции и значение этих предметов в тексте цикла, определить их типологию и символику. Методом исследования служит сопоставительный текстуальный анализ произведений цикла и сопутствующая теоретическая литература. Выделяются прагматическая, символическая, сюжетная и этическая функции ключевых чудесных артефактов цикла. Результаты исследования показывают, что волшебные предметы в этом цикле не только обеспечивают ход сюжета, но и несут глубокую смысловую нагрузку, воплощая характерные идеи творчества Крапивина (дружба, бескорыстие, противостояние злу).

Ключевые слова: Владислав Крапивин; волшебные предметы; литературная сказка; символика; «Сказки и были Безлюдных пространств»; герои-подростки; фантастические миры.

THE ROLE OF MAGICAL OBJECTS IN VLADISLAV KRAPIVIN'S CYCLE TALES AND TRUE STORIES OF THE UNINHABITED SPACES

Annotation. This study is devoted to the analysis of the role of magical objects in Vladislav Krapivin's fantasy cycle Tales and True Stories of the Uninhabited Spaces. The aim of the paper is to identify the functions and significance of these objects within the texts of the cycle, as well as to determine their typology and symbolism. The research methodology is based on a comparative textual analysis of the works included in the cycle in conjunction with relevant theoretical scholarship. The study identifies the pragmatic, symbolic, plot-forming, and ethical functions of the key magical artifacts in the cycle. The findings demonstrate that magical objects in this cycle not only ensure the development of the plot but also carry substantial semantic weight, embodying the central ideas characteristic of Krapivin's oeuvre, including friendship, selflessness, and resistance to evil.

Key words: Vladislav Krapivin; magical objects; literary fairy tale; symbolism; Tales and Legends of Uninhabited Spaces; adolescent heroes; fantasy worlds.

Введение. Цикл Владислава Петровича Крапивина «Сказки и были Безлюдных пространств» занимает особое место в современной детской литературе благодаря сочетанию реалистической прозы и элементов сказочного волшебства. Эта двойственность жанра делает исследование волшебных предметов в нем актуальным, поскольку с одной стороны, произведения адресованы детям и опираются на классические мотивы сказки, с другой – развивают собственную фантастическую мифологию. В литературоведческой традиции «волшебная сказка» определяется как текст с устойчивыми сказочными атрибутами и проверенными мотивами, тогда как фэнтези характеризуется свободным обращением с чудесным при отсутствии канонического сюжета [9]. В. Крапивин сознательно опирается на «сказочный канон» – исповедует идеалы добра, дружбы и бескорыстия, а применение фантастических приемов носит поддержку этих идей.

Проблема исследования состоит в том, что на современном этапе литературной критики мало проработана роль конкретных волшебных артефактов в художественном мире Крапивина: предметы, обладающие «силами» или служащие средством общения героев с иными измерениями. В существующей литературе обсуждаются жанровые особенности прозы Крапивина, символизм отдельных образов и философские идеи («Вселенная Крапивина»), но анализ предметных мотивов циклических произведений почти не проводился [4]. Новизна работы заключается в том, что она систематизирует и классифицирует волшебные предметы цикла «Безлюдных пространств», выявляет их функции и значение как элементов сюжета и идейного замысла автора.

Методологически исследование опирается на текстологический анализ прозаического цикла Крапивина и на источники о теории волшебных сказок. В частности, изучаются современные исследования функций «чудесных предметов» в сказках народных и авторских. Подход сочетает элементы жанрового анализа (отличие сказки от фэнтези) и символический анализ конкретных объектов в текстах.

В ходе исследования выясняется, что волшебные предметы цикла выполняют прежде всего сюжетную функцию – они позволяют героям преодолевать препятствия и совершать необыкновенные поступки. Каждый предмет несет символическую нагрузку, отражая личностные черты героев и мировоззрение автора.

Теоретические основы. В литературоведении волшебный предмет в сказке традиционно рассматривается как «средство помощи» герою и носитель архаических смыслов. Согласно Ф. Алиевой и Ф. Х. Мухамедовой, в волшебной сказке предметы и явления тесно связаны с устремлениями людей, так как они помогают освобождать угнетенных и воплощают идеалы правды и справедливости [1]. Авторы пишут о том, что «чудесное содержание» таких предметов обусловлено связью с социальными и духовными потребностями героев; совершая благородные поступки, персонажи используют магические атрибуты во имя доброты и дружбы. Волшебные предметы несут не просто функциональную нагрузку, но и служат проводниками моральных и идейных установок [8].

Определения жанров («сказка» или «фэнтези») также важны для понимания роли предметов. По М. В. Соломоновой, в англо-американской традиции «сказкой» называют произведение с использованием узнаваемого сказочного сюжета, тогда как «фэнтези» – любые тексты с чудесным содержанием без исторически зафиксированного канона [9]. Литературоведы выделяют «сказочный канон» – комплексы сюжетов и образов

(трехкратные испытания, волшебные помощники, превращения) [5]. Цикл Крапивина по структуре ближе к волшебной сказке, ведь его сказочность проявляется через «проверенные» мотивы (усиление веры, три встречи, тайные испытания), интегрированные в реалистичное повествование. В то же время у Крапивина заметны элементы перехода в фэнтези (сюжет авторского вымысла, оригинальные атрибуты). Наш анализ учитывает, что Крапивин творит гибрид, где предметы в его текстах – это «канонические волшебные атрибуты», адаптированные под его мир [2; 3]. Следовательно, во введении мы опираемся на теорию жанра литературной сказки и исследования функций чудесных предметов как методологический фундамент.

Типология волшебных предметов в цикле. В цикле «Безлюдных пространств» Крапивина обнаруживается несколько видов чудесных артефактов. Предлагаем классифицировать их так. 1) Бытовые объекты, наделенные чудесной силой. Знакомые вещи, которые в тексте получают «магические» свойства. К примеру, в «Дырчатой Луне» упоминаются обрывки морского сигнального флага, на которых персонажи обращают внимание как на «особо наделенные силой» (мы вернемся к этому ниже). Ключ Сережки («почти волшебный») – тоже простой предмет домашней утвари, но в тексте он способен «открывать любые замки» [7, с. 22]. Подобные артефакты легко переходят из реального быта в мир волшебства, символизируя границу между обычным и фантастическим.

2) Персональные магические атрибуты героев. Это предметы, непосредственно связанные с личностью героя и его даром. Ключ Сережки выдан ему лично; когда он упоминается, звучит именно «у него свой ключ! Волшебный!», подчеркивая персональную природу магии [7, с. 53]. Еще один пример – сам «самолет» Сережки. Важно, что сначала у героя его нет, но затем сам мальчик превращается в самолет (он «умеет превращаться в самолет»). Это означает, что сам герой несет в себе волшебный предмет: самолет прямо материализуется из него. Его способность и связанный с ней будущий «артефакт» – это пример индивидуального чуда.

3) Волшебная среда (пространства). В художественном мире Крапивина не менее важны «безлюдные пространства» сами по себе. Хотя они не вещи, они напоминают «другой измеряющий» артефакт, время в этих местах замедляется или останавливается, чудеса воспринимаются как реальные. Описывается «волшебная бухта», наделяющая место своей атмосферой сказки. Мы можем считать такие ландшафтные объекты косвенными «предметами», поскольку они функционируют как носители чудес, особенно в книгах второй части цикла. Однако основное внимание сосредоточено на материальных предметах.

Типологически чудесные предметы Крапивина – это обыкновенные предметы, обретшие магическую силу в контексте авторского мира, и уникальные личностные атрибуты-артефакты (как самолет-Сережка). В дальнейшем мы проанализируем их функции.

Функции волшебных предметов. Во всех сказках волшебные предметы выполняют схожие функции, они помогают или проверяют героя, консолидируют сюжет. В цикле Крапивина их можно условно разделить на четыре группы: прагматическую (практическую), символическую, сюжетную и этическую (морально-воспитательную). Ниже приведены примеры и анализ каждой.

Прагматическая функция – это непосредственное практическое применение предмета для решения физически-реальных проблем. Ключ Сережки, который герой

находит в «Самолете по имени Сережка», буквально позволяет ему спуститься из квартиры через дверь: «У меня ключ... Открывает любые замки. Почти волшебный...» [7, с. 22]. Фактически это – средство эвакуации из квартиры через запертый балкон. В реальном мире Рома не смог бы выбраться без посторонней помощи, а здесь ключ мгновенно решает эту задачу. Ключ обладает прагматическим значением, ведь он обеспечивает возможность ребенку-переносчику ограничения свободно передвигаться, что важно и для сюжета и для символической «выхода» героя из замкнутого состояния.

Еще один пример – «самолет» как реальное средство передвижения. В финале истории Сережка принимает форму самолета и герой садится в кабину: «и через миг на школьном стадионе стоял самолет» [7, с. 24]. Тут чудесная трансформация дает практический эффект: двигатель полета включается, ребенок получает возможность летать и исследовать мир. Хотя это фантазия, в повествовании данную ситуацию воспринимают буквально. Самолет (то есть сам Сережка) становится элементом техники, с помощью которой герой физически преодолевает пространство. И самолет в конечном счете тоже дает прагматическую возможность путешествовать.

Во многих случаях волшебные предметы символизируют внутренний мир героев или их идеалы. Примером может служить морской флажок («лоскуток от морского флага») из «Дырчатой Луны». В тексте о нем говорится как о обладающем «особой волшебной силой», хотя на самом деле это просто клочок ткани. Этот флажок не помогает героине Лесе буквально – он не раскрывает тайну «волшебной бухты» и не изменяет реальность. Зато в духе фольклора он символизирует «волшебство моря» и детской мечты. Сам разговор о флажке («...морских флагах особая волшебная сила...») показывает, что героиня и ее новый знакомый воспринимают окружающий мир волшебно, как детская фантазия [6, с. 3]. Флажок символизирует атмосферу сказки и свободы, отличную от скучной школьной жизни. То есть его символическая функция – напоминать о том, что рядом героев – «пространство Безлюдных миров», где царит сказочное начало (море, ветер, время замедляется).

Ключ Сережки также имеет символическую составляющую. Он закреплен за персонажем как знак его доверия и нового статуса. Когда Рома открывает замок этим ключом, это происходит в контексте обмена дружеской честью между детьми. Ключ здесь – метафора дружбы: Сережка делится с Ромой «своим» волшебным предметом, тем самым принимая его. Факт, что ключ «подходит ко всякому замку», может символизировать открытость души и беспрепятственное общение между героями. Подчеркивается, что именно между ними нет преград. Ключ воплощает собой образ дружбы, взаимопомощи и взросления.

Трансформация Сережки в самолет несет сильный символизм надежды и свободы. Превращение ребенка в летающий аппарат – это в некотором роде исполнение мечты: несмотря на ограниченные возможности (у Ромы – инвалидная коляска), вера в чудо и добро позволяет им вместе «взлететь». Самолет символизирует преодоление границ – границ тела и города. Он олицетворяет фантазию детей: «самолеты» здесь – это не техника взрослых, а детское желание летать («...он сам умеет превращаться в самолет») [7, с. 48]. Можно сказать, что самолет – это материализованная детская мечта и безусловный символ надежды, которая «поднимает» героев над повседневностью.

Сюжетная функция объединяет предыдущие: без чудесного предмета действие не состоялось бы. Во всех трех приведенных случаях волшебные артефакты являются

ключевыми для развития сюжета. Флажок из «Дырчатой Луны» – хотя сам сюжет от него напрямую не зависит, – он служит катализатором доверия между детьми. Благодаря обсуждению «волшебства флажка» героиня перестает бояться незнакомца, понимает, что вокруг нее «как в сказке». Этот диалог задает тон всему разделу, и позднее героиня без колебаний присоединяется к юноше. Иначе история не могла бы продолжиться так легко. Флажок косвенно, но, несомненно, влияет на сюжет, действуя как средство «введения» атмосферы сказки.

Ключ Сережки в «Самолете по имени Сережка» выполняет чисто сюжетную функцию: без него главный герой Рома не смог бы покинуть квартиру. После потери коляски он буквально зависает в своей комнате. Ключ же позволяет осуществить основной «волшебный ход» – совместную прогулку во сне к школьному стадиону. Без этого предмета фантастическая часть повествования не началась бы: ключ пробуждает действие «ночного полета».

Преобразование Сережки в самолет – центральный сюжетный поворот. Это кульминация всех предшествующих событий: герои договариваются взлететь, но никто не знает, как. И внезапно мечта становится явью: «я видел... как... раскинул руки... и через миг... стоял самолет» [7, с. 24]. Этот поворот меняет ход истории – после взлета наступает новый эпизод (прогулка в небе). Без чуда «превращения» сюжет затух бы на границе фантастического перевоплощения.

Волшебные предметы цикла также несут нравственные послы, что особенно важно для детской литературы. Они подтверждают основные идеи Крапивина о добре, дружбе и взаимоподдержке. Флажок в «Дырчатой Луне» через разговор о «волшебной силе» морских предметов показывает героине, что мир полон добра и удивительных совпадений (чаще детской фантазии), если смотреть на него иначе. Подобное способствует духовной «раскрепощенности» героини, учит не воспринимать все буквально и позволяет ей довериться новому другу.

Ключ Сережки преподносится как подарок – знак готовности делиться лучшим, что есть. Символично, что герой отвечает на этот подарок доверием и любопытством, но не завистью. Их совместное использование ключа демонстрирует честность и доброжелательность: предмет передается добровольно, без корысти, а Рома относит себя к этой ответственности серьезно. Это воспитательный момент – показывается пример взаимоотношений «наседь детей», основанный на доверии и заботе.

Самолет–Сережка воплощает мысль о том, что вера в чудо и самоотверженность дают настоящий моральный подъем. Самолет появляется в сцене, где мальчики помогают друг другу; они уже искренне старались исполнить заветную мечту, – и чудо явилось как результат их дружеских усилий. Образ «летающего друга» служит морали: цель Крапивина – показать, что верность дружбе и общему делу может привести к невиданному эффекту – «полететь на мечтах». Существование самолета в конце истории мотивирует юных читателей к действию: мечтай – и вместе вы сделаете из реальности сказку.

Выводы. Произведения цикла «Сказки и были Безлюдных пространств» демонстрируют разнообразное и целенаправленное использование волшебных предметов. Они не разрознены друг от друга, а связаны единой идеей автора: воплощение детского мироощущения, где добро побеждает благодаря чудесной помощи. Обобщая результаты, можно отметить, что все чудесные артефакты цикла можно отнести к

традиционным мотивам волшебной сказки, но Крапивин сильно видоизменяет их в духе современной детской фантастики. Предметы («ключ», «флаг», «самолет») здесь плавно превращаются из бытовых символов в источники чуда. Предметы выполняют сюжетную функцию, без которой происходящие события были бы невозможны (ключ – для полета, самолет – для взлета, флаг – для доверия героев). Они несут прагматическое значение – дают героям реальные возможности (клонить замок, лететь, изменить время в пространстве). Важна их символическая функция: каждый объект отражает внутренний мир персонажа и общую идею цикла. Флаг – волшебная связь с морем и детством, ключ – символ дружбы и свободы, самолет – символ мечты и полета в жизни. Через эти предметы формируется этический урок: с помощью дружбы и веры в добро можно изменить окружающий мир (атмосфера «Безлюдных пространств» говорит о том, что мир изначально добр).

Литература:

1. Алиева Ф.А. Функции чудесных предметов и явлений в волшебных сказках даргинцев / Ф.А. Алиева, Ф.Х. Мухамедова // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 4(95). – С. 267–270.
2. Ван Гоин. Концепт ОЗМ в пространственно-топологической структуре цикла Владислава Крапивина «Сказки и были Безлюдных пространств» / Гоин Ван // Филология и культура. – 2025. – № 3(81). – С. 94-99.
3. Ван Гоин. Типология образов в цикле Владислава Крапивина «Сказки и были Безлюдных пространств» / Гоин Ван, Т.Н. Бреева // Филология и культура. – 2024. – № 3(77). – С. 170–174.
4. Великанова Е. А. Владислав Крапивин: фантастическая семья Вселенной («Застава на Якорном поле») / Е.А. Великанова // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2008. – С. 121-125.
5. Королькова П.В. К вопросу о разграничении фэнтези и литературной волшебной сказки / П.В. Королькова // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2011. – № 1. – С. 57-64.
6. Крапивин В.П. Дырчатая Луна: повесть / В.П. Крапивин // М.: АСТ Люкс, 2005. – 63 с.
7. Крапивин В. П. Самолет по имени Сережка: повесть / В.П. Крапивин // М.: АСТ Люкс, 2005. – 76 с.
8. Намычкина Е.В. Сказка как литературный жанр / Е.В. Намычкина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2010. – № 3. – С. 103-109.
9. Соломонова М. В. Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе / М. В. Соломонова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – С. 74-81.

Юань Сяояо,аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»e-mail: wittru@163.com**Yuan Xiaoyao,**

Postgraduate student

Herzen State Pedagogical University of Russia

ВОЕННЫЙ ОРКЕСТР НАРОДНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ АРМИИ КИТАЯ: К ИСТОКАМ ЗАРОЖДЕНИЯ ВОЕННО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ СТРАНЫ

Аннотация. В предлагаемой работе особое внимание уделено репрезентации первых страниц в истории создания военного оркестра Народно-освободительной армии Китая. Автор статьи на основании анализа весьма редких материалов, представленных в китайском музыкознании, рассматривает исторические нюансы становления Военного оркестра как историко-культурного феномена, олицетворяющего легендарный путь всей военно-музыкальной системы страны с ее эксклюзивной жанрово-стилевой спецификой, отражающей военную мощь и национальный дух китайского народа.

Ключевые слова: Китай, военно-музыкальная система, Военный оркестр Народно-освободительной армии Китая, Ло Лан, «Марш Народно-освободительной армии Китая», «Кавалерийский марш», «Ода героям».

THE MILITARY BAND OF THE PEOPLE'S LIBERATION ARMY OF CHINA: TO THE ORIGINS OF THE COUNTRY'S MILITARY MUSIC TRADITIONS

Annotation. This paper focuses on the early history of the Military Band of the People's Liberation Army of China. Drawing on rare materials available in Chinese musicology, the author examines the historical nuances of the Military Band's development as a historical and cultural phenomenon, embodying the legendary journey of the country's entire military music system, with its unique genre and style, reflecting the military might and national spirit of the Chinese people.

Keywords: China, Military Music System, Military Band of the People's Liberation Army of China, Luo Lan, "Chinese People's Liberation Army March", "Cavalry March", "Ode to Heroes".

Официальной точкой отсчета в развитии военного оркестра Народно-освободительной армии Китая принято считать дату 10 июля 1952 года. Именно в этот день в пригороде Пекина Мацзюйцяо был переименован прототип современного коллектива — Военный оркестр Северо-Китайского военного округа, некогда созданный в 1946 году после победы в битве за Ханчжоу в 1945 году.

С момента своего основания Народно-освободительная армия Китая рассматривала военную музыку как важный инструмент для поднятия боевого духа и

просвещения народа. У истоков создания прототипа Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая находился хорошо известный военный дирижер и композитор Ло Лан (1920–2015), который получил профессиональное образование в стенах музыкального факультета Академии искусств имени Лу Синя, поступив туда в 1938 году. Он занимался непосредственно у таких известных китайских музыкантов и педагогов как Сянь Синхай (1905–1945) и Люй Цзи (1909–2002).

Ло Лан, будучи руководителем пропагандистского отряда «Чунфэн» базового в антияпонском сопротивлении военного округа Цзиньчацзи (на стыке исторических земель нынешних провинций Шаньси и Хэбэй, а также автономного округа Внутренняя Монголия), предложил организовать военный оркестр с использованием трофейного имущества японцев — музыкальных инструментов западного образца, среди которых были трубы, тромбоны и их видовые разновидности. В дальнейшем, в 1947 году, инструментарий оркестра был пополнен. Так, в ходе военных действий гражданской войны, развязанной в стране в июле 1946 года Гоминьданом при поддержке американского империализма, после освобождения Чжанцзякоу, Цинфэндяня, Шицзячжуана, а также других городов было захвачено большое количество музыкальных инструментов, принадлежавших войскам Гоминьдана.

Как отмечается, командующий военным округом Не Жунчжэнь (1899–1992), в последствии ведущий военный и политический деятель Коммунистической партии Китая и Китайской Народной Республики, отдал распоряжение отделу пропаганды округа взять под централизованное руководство военный оркестр Гоминьдана, находившегося прежде в ведомстве захваченного высокопоставленного военного начальника гоминьдановской армии Ло Лижун (1901–1991) [1, с. 27]. Весьма симптоматично, что захваченный в плен Ло Лижун произнес тогда ставшую весьма знаменитой фразу: «Вы “рассеяли” всех моих людей и захватили все мои орудия. Остался только военный оркестр. Считайте это подарком моему учителю» [2]. Суть в том, что Ли Лижун, как хорошо известно, был некогда учеником Не Жунчжэня в период обучения в шанхайской Военной академии Хуанпу.

В целях национально-революционной пропаганды по указу командующего войсками Не Жунчжэня Ло Лан, руководитель музыкальной группы пропагандистского отряда «Чунфэн» по борьбе с врагом при художественном ансамбле политического отдела, был назначен художественным руководителем и главным дирижером военного оркестра. В качестве непосредственного его заместителя было предложено имя Ван Цзяньчжуна, а курирование политической части вменялось композитору Чэнь Гэну (1923–2001), который еще в 1938 году поступил на военную службу в Восьмую армию, а далее был переведен в пропагандистский отряд «Чунфэн».

Итак, прежде созданная Ло Ланом небольшая оркестровая группа была пополнена отобранными им же несколькими персонами из числа курсантов военных училищ и учащихся средних школ [1, с. 27]. И это стало следующим шагом в укреплении позиций военно-музыкальной системы Нового Китая, а в будущем — Китайской Народной Республики.

Согласно историческим документам, в начале января 1948 года в одном из больших домов деревни Сяоцзин уезда Шэньцзе Ло Лан объявил об официальном создании оркестра военного округа Цзиньчацзи [1, с. 27] и коллектив приступил к освоению исполнительского репертуара. Первыми произведениями, которые были включены в список для разучивания участниками вновь созданного музыкального подразделения

указанного выше военного округа, явились три композиции. Первая из них — это «Марш Восьмой армии» в аранжировке Ло Лана. В последствии эта композиция была переименована и получила название «Марш Народно-освободительной армии Китая». Вторым опусом в репертуаре военного оркестра под руководством Ло Лана стала аранжировка композитора Чэнь Гэна — «Кавалерийский марш». Что касается третьего сочинения, то в качестве него была взята известная композиция «Ван Эрфа вступает в полевую армию» в аранжировке Ван Цзяньчжуна.

В 1948 году, во время празднования китайского Нового года, военный оркестр впервые выступил перед местными жителями, что было встречено с большим восторгом [2]. Участники оркестра испытали неимоверное волнение и гордость, что еще больше укрепило их уверенность и решимость в повышении уровня мастерства.

Следующей музыкальной страницей в жизни военных оркестрантов стало выступление 1 мая — в Международный день труда. Вечерний концерт состоялся на территории штаба военного округа Цзиньчацзи в Чэннаньчжуане (уезд Фупин) перед центральным политическим руководством и военными начальниками, среди которых присутствовали Чжоу Эньлай, Жэнь Биши, Сюй Тели и Не Жунчжэнь. Исполнительское искусство военного оркестра завоевало сердца всех присутствующих и вызывало глубокое одобрение военно-политического руководства.

Во время выступления, как вспоминают музыканты первого поколения Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая как-то Фан Цзижэнь, Мэн Цин Юань, Ван Чэнфа, У Гуанжуй, их сердца замерли в груди. Они были крайне взволнованы, опасаясь сыграть фальшивую ноту. В тот вечер на суждение военно-политического руководства было представлено три произведения: «Марш Народно-освободительной армии Китая», «Кавалерийский марш» и «Ода героям». После каждого произведения заместитель председателя Военного совета ЦК КПК и исполняющий обязанности начальника Генерального штаба Народно-освободительной армии Китая Чжоу Эньлай и другие руководители бурно аплодировали музыкантам. В тот вечер участники оркестра были настолько взволнованы, что никто из них не смог уснуть [1, с. 27].

После освобождения Пекина 31 января 1949 года военный оркестр в феврале прибыл в этот город, где музыкантов оркестра в будущем ожидала весьма важная миссия. В августе того же года на основе военного оркестра Северо-Китайского военного округа был создан объединенный военный оркестр численностью более 200 человек для выступления на церемонии основания Китая.

И этот исторический момент в жизни китайского социума четко зафиксирован современной хронологией. Так, «в 14:30 военный оркестр прибыл в назначенное место на площади Тяньаньмэнь. Ло Лан стоял на специально установленном подиуме, по обе стороны от которого находились два помощника дирижера. Слева — Чжан Жэньфу, а справа — Чжан Цзэгун. Они оба пристально смотрели на Ло Лана, в то время как последний смотрел на сигналы с площади Тяньаньмэнь. Военный оркестр выстроился в ряды: по горизонтали (шеренга) — 24 человека, по вертикали (колонна) — 9 человек. Участники оркестра стояли по стойке “смирно”, расстояние между ними составляло девять метров, а между рядами — 1,5 метра. Согласно предписанию, ударные инструменты располагались в первом ряду. Барабаны были окрашены в серебристо-белый цвет. По обе стороны от оркестра находились пехотные подразделения парадных войск, а за флашток — построения, представляющие народные массы» [1, с. 29].

В 15:00 1 октября 1949 года началась всемирно известная церемония основания Китайской Народной Республики. В тот момент, когда Мао Цзэдун совместно с отцами-основателями медленно и уверенно поднимались по старинной кирпичной лестнице на западной стороне ворот Тяньаньмэнь и преодолели последнюю ступеньку, военный оркестр немедленно начал исполнять воодушевляющую мелодию «Красный Восток», которая прозвучала трижды. Мао Цзэдун твердо встал в центре площади Тяньаньмэнь и распорядитель церемонии Линь Боцю объявил о начале торжества.

Как только Мао Цзэдун закончил говорить, произошел небольшой конфуз, поскольку после объявлений «Поднимите национальный флаг» и «Произведите артиллерийский салют» церемониймейстер забыл дать команду «Исполните национальный гимн». Но Ло Лан, приготовившийся дирижировать военным оркестром, примерно через полминуты неожиданного замешательства решительно стал дирижировать оркестром, следуя заранее оговоренной процедуре. И площадь Тяньаньмэнь разразилась ликующими возгласами [2]. Так началась легендарная эпопея Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая во вновь образованном государстве — Китайской Народной Республике.

Если же рассматривать в целом историю развития Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая (НОАК), то в китайской музыкальной науке принято выделять пять основных этапов [3]:

I. Период формирования военно-музыкального репертуара в Военном оркестре НОАК (1946–1949).

II. Начальный период в создании военного музыкального репертуара в Военном оркестре НОАК (1949–1966).

III. Взлет и падение военной музыки в исполнении оркестра НОАК (1966–1977).

IV. Период расцвета военной музыки в оркестре НОАК (1978–2000).

V. Золотой век военной музыки в исполнении военного оркестра НОАК (2000–2017).

Как зафиксировано в работе китайского исследователя Ма Ляна, с момента создания Военного оркестра антияпонского пропагандистского отряда Цзиньчацзинского военного округа в апреле 1946 года и вплоть до 1 августа 2017 года в Архиве Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая хранится 1138 музыкальных произведений: произведения военной музыки, музыки для духовых инструментов невоенной тематики, вокальные произведения, оркестровые произведения и еще много произведений других жанров. Показательно, что из 840 произведений, имеющихся в архиве, 683 опуса были написаны непосредственно представителями Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая, а 157 сочинений принадлежат перу композиторов-любителей из других военных округов и родов войск. Все обозначенные художественные артефакты хранятся в Архиве Военного оркестра Народно-освободительной армии Китая [3]. Эти произведения, по сути, репрезентируют ведущую силу военно-музыкальной системы КНР, демонстрируя жанрово-стилевое многообразие военной музыки, ее культурные особенности с неизменным чертами церемониальности, воинственности, академизма и артистизма.

Резюмируя изложенное выше, считаю необходимым подчеркнуть, что с момента расширения и создания в 1952 году Военному оркестру Народно-освободительной армии Китая принадлежит важная роль в формировании и поддержании военно-музыкальной системы страны, поскольку он был и остается основной движущей силой развития новой

китайской военной музыкальной культуры. Таким образом, военно-музыкальное творчество прославленного военного музыкального коллектива, которое охватывает почти тысячу классических образцов военно-музыкальной системы с китайской стилевой спецификой, является ядром всей китайской военной музыкальной культуры и вносит наряду с другими жанрами музыкального творчества огромный вклад в созидание общего музыкального пространства современной культуры китайского социума, отражая его военную мощь и национальный дух.

Литература:

1. Ван Цинань. Чжун Го Жэнь Минь Цзе Фан Цзюнь Цзюнь Юэ Дуй Дэ Чуан Цзянь Юй Фа Чжань (Создание и развитие военного оркестра Народно-освободительной армии Китая) / Ван Цинань // Данши Боцай (История партии). – 2002. – № 4. – С. 27–30.
2. Красный Хэбэй: Военный оркестр на церемонии основания Китайской Народной Республики на самом деле связан с нашей великой провинцией Хэбэй (Хунсэ Хэбэй Кайгодадянь Шан Дэ Цзюньюэдуи Цзин Хэ Вомэнь Да Хэбэй Ю Гуаньси) / Toutiao: главная платформа для размещения новостей в Китае. – 2021-04-03 21:18. – Url: <https://www.toutiao.com/article/6946918331408646663/> (дата обращения: 27.03.2026).
3. Ма Лян. Чжунго Жэньминь Цзефанцзюнь Цзюньюэтуань Цзюнь Юэ Схуанцзо Фачжань Ши (История создания военной музыки и развития военного оркестра Народно-освободительной армии Китая) / Ма Лян // Инь Юэ Чуан Цзо (Создание музыки). – 2017. – № 11. – С. 95–98.

Чжу Шици,
аспирант кафедры
музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»
e-mail: nadia_mozart@yahoo.com

Zhu Shiqi,
postgraduate student
at the Department of Music Upbringing and Education
of the Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ЦИКЛА В ТРЕТЬЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ А. Г. ШНИТКЕ

Аннотация. В статье рассматривается Третья фортепианная соната А. Г. Шнитке. Драматургия произведения выстроена на двух интонационных сферах первой части. Исследуется временной континуум сонаты, в котором, несмотря на наличие тактовых черт и указаний на размеры, возникает ощущение метрически свободного времени, текущего по другим, отличным от обычных, законам.

Акцентируется изменение концепции сочинений, характерной для позднего творчества Шнитке в целом: от драматической композитор переходит к медитативной и конфликтно-медитативной.

Делается вывод, что главное отличие Третьей фортепианной сонаты Шнитке от традиционной жанровой модели – это ее содержание. В ней нет ничего, что способно противостоять злу, музыка создает ощущение катастрофы.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, фортепианная соната, драматургия, интонационные сферы.

FEATURES OF THE CYCLE'S DRAMATURGY IN A. G. SCHNITTKE'S THIRD PIANO SONATA

Annotation. This article examines A. G. Schnittke's Third Piano Sonata. The work's dramaturgy is built on two intonational spheres of the first movement. The sonata's temporal continuum is explored, where, despite the presence of bar lines and time signatures, a sense of metrically free time emerges, flowing according to laws different from the usual.

The emphasis is on the change in the concept of the compositions, characteristic of Schnittke's late work as a whole: from the dramatic, the composer moves to the meditative and conflict-meditative.

It is concluded that the main difference between Schnittke's Third Piano Sonata and the traditional genre model is its content. There is nothing in it that can counteract evil; the music creates a sense of catastrophe.

Keywords: Alfred Schnittke, piano sonata, dramaturgy, intonation spheres.

Три фортепианные сонаты Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998), созданные в 1987, 1991 и 1992 годах, относятся к позднему периоду творчества композитора. Для них характерно стилистическое единство по принадлежности к поздним сочинениям, и их принято рассматривать в контексте «феномена позднего стиля», разработанного в трудах музыковедов Т. Адорно, Л.В. Кириллиной, Е.И. Чigareвой, В.Н. Холоповой, М.Г. Арановского.

Цикл Третьей фортепианной сонаты выглядит наиболее далеким от традиционной сонатной модели, что вполне объяснимо. Однако, при этом сонатность как принцип не вызывает сомнений. Такая парадоксальность, конечно, требует обсуждения и примеров, для чего последовательно рассмотрим процесс изменений драматургии сочинения.

Первая часть, как это часто характерно для Шнитке, не является средоточием основного конфликта и выполняет функцию своего рода вступления, пролога или интродукции. Две важные интонационные сферы секундово-хорального распева и кварто-секундовой сцепки возникают «рядом», но не «вместе». Поэтому невозможно утверждать о конфликтности и завязке дальнейших драматургических событий.

Обе интонационных сферы представлены как данность, в обеих присутствует общий интервал секунды, и контраст, по сути, возникает только в характере движения и фактуре.

Вторая часть, напротив, яркая, громкая, с активным движением, контрастным сопоставлением тем «вопроса-восклицания» и основанная на кварте и секунде («дьявольской»). О сонатной форме в данном примере можно утверждать с известной долей условности.

Вторая сфера получает заметное развитие – она более всего идентична разработочному разделу: к квартово- (тритоново)-секундовому мотиву присоединяется, как было показано ранее, мотив опевания («обмана»).

В репризе происходит трансформация, характеризующаяся внезапностью, необъяснимостью с точки зрения развития формы, так как темы нигде не вступали во взаимодействие. Это преобразование первой темы выглядит неожиданным и даже пугающим. Ни логика сонатной формы, ни логика конфликтной драматургии в данном примере, очевидно, не действуют, а работают другие принципы.

Цельная третья часть выглядит как обдумывание случившегося. Будучи медленной и тихой, третья часть «рифмуется» с первой, создавая движение цикла на новом витке спирали. Как и первая, она имеет рефлексивный характер, но в данном случае рефлексия более предметная, поскольку возникают темы и интонации предшествующей части. Она «останавливает время»: оно становится бесконечным, с постоянно повторяющимися событиями из уже прошедшего.

В т.3 возникает ритм сарабанды с остановкой на второй доле, но он не продолжен в последующих тактах. Далее до конца ритмической стабильности нет нигде, композитор планомерно лишает слушателя точек отсчета, чередуя такты с четным и нечетным количеством долей, залиговывая ноты, в том числе с помощью тактовой черты, перемежая их паузами.

В финале правомерно рассуждать о сонатной форме в ее индивидуальном прочтении: присутствует и тематический контраст, и конфликт, и взаимодействие тем, и

разработочность, и изменение (впрочем, не принципиальное) соотношения тем. Первая тема – «слабая», основанная на секундовой интонации с повтором звука, выражающая страх и сожаление, – обречена на гибель с самого начала. Она опускается в очень низкий регистр, контрапунктируя с фигурой схождения вниз, «катабасис», разрушается ее ритмическая основа (ноты залигованы, «остановлены»). И далее – настоящее «торжество» злых сил: мотив первой темы с повтором звука «встроен» в новом ритме в регулярное движение на 2/4 (с т. 60).

Если анализировать конкретные очертания сонатной формы в четвертой части, то она делится примерно пополам: 43 и 58 тактов (во второй половине больше коротких двухчетвертных тактов, так что если считать по долям, то их размеры еще ближе). Обе половины начинаются с первой темы на одной высоте. В первой половине есть возвращение тем из всех предшествующих частей, во второй – только главная, возникшая из развития в третьей. В обеих половинах присутствует разработочность с самого начала и главенствует вторая тема. Схема в общих чертах выглядит, таким образом: А В | А В, что повторяет очертания всего сонатного цикла: тематизм А связан с секундовой сферой медленных частей, тематизм В больше всего проявляет себя в быстрых. Две части соответствуют движению по двум виткам спирали. На втором заметно меняются закономерности организации времени – оно становится нерегулярным, непредсказуемым, «останавливается», возвращается вспять (реминисценции).

Изменение ощущения времени в финалах сочинений Шнитке позднего периода неоднократно отмечалось разными исследователями. Особенно примечателен в этом смысле эпилог балета «Пер Гюнт»: «Время в Эпiloге теряет свой привычный линейный аспект. Вся жизнь начинает видеться как бы из одной точки, все те стадии и грани, которые проходил герой, одновременно сосуществуют друг с другом, это всего лишь внешние формы. Эпилог «Пер Гюнта» – это попытка представить нелинейную множественность жизни, вывести судьбу героя фаустовского типа за пределы материального мира к изначальному праистоку»³. Присутствие тем всех предшествующих частей в финале цикла Третьей сонаты, их «одновременное сосуществование» также создает ощущение выхода за пределы линейного времени и континуального пространства.

Репризы у Шнитке – всегда одна из стадий движения, изменения. Финал Третьей сонаты – не исключение. В нем происходит окончательное утверждение «злой» интонационности и полностью разрушается сфера «человеческого», отголоски ее интонаций «встраиваются» в «злую» сферу, Человек оказывается во власти Зла.

Когда Шнитке анализировал сонаты Прокофьева, то к несомненным достоинствам он относил те черты, которые присутствуют и во всех его сонатах: выстроенность и цельность цикла, наибольший вес финала. В Третьей сонате проявился также вступительный характер первой части. Также Шнитке отмечал влияние на драматургию и отчасти на тематизм сонат театральной музыки Прокофьева. Конечно, музыку фортепианных сонат нельзя назвать театральной, но если учесть тематические и мотивные связи Третьей сонаты с кантатой и оперой «История доктора Фауста», с

³ Ковалевский, Г.В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке. автореферат дисс... Нижний Новгород, 2006. – С. 17.

универсальной вообще для творчества композитора темой, то некоторая связь действительно присутствует.

В позднем творчестве Шнитке исследователи обращают внимание на изменение концепции сочинений в целом: от драматической композитор переходит к медитативной и конфликтно-медитативной. В медитативной, хорошо известной в музыке, у Шнитке затрагивается не отстраненная созерцательность, не картинность, а скорее определенный тип движения без качественных изменений, «апроцессуальность», «выпадение из времени», остигатность, неконтрастность. Т.Н. Левая замечает: «Произведения такого рода отличаются особо глубокой опосредованностью, сублимированностью «событийного ряда» (если слово «событийность» вообще применимо в данном случае). В них нет эмоциональных взрывов и резких контрастных состояний. Эта музыка не возбуждает каких-либо моторно-зрительных ассоциаций, она рождена для слушания и предполагает предельную сосредоточенность внимания на «микродеталях» звукового процесса»⁴⁵. Все перечисленное исследователем применимо к музыке Третьей сонаты: весь музыкальный материал очень опосредован, нет никаких жанровых «опор», нет открытой эмоциональности, – напротив, музыка выглядит очень «рассудочной», в ней неоднократно отмечалась рефлексивность, сосредоточенность мысли. А внимание слушателя намеренно смещено на уровень разворачивания интонаций, на интонационную фабулу. В результате «медитативность» в понимании Шнитке полностью оправдана и обусловлена непосредственно музыкальным материалом.

Конфликтно-медитативная концепция в Третьей сонате также присутствует. Ее особенность в том, исход конфликта предрешен, известен с самого начала, и начало лишь запускает цепь последующих событий, которые неминуемо приводят к финальной точке.

Среди четырех частей Третьей сонаты ни одна не написана в сонатной форме в традиционном смысле. Особенностью Третьей сонаты стало секвентное изложение всех начальных тем в каждой части, что сразу создает инерционность и предсказуемость дальнейшего движения. Такая ситуация не характерна для изложения тематизма главных партий сонат, которые обычно дают импульс для дальнейшего развития.

Но главное, что отличает Третью фортепианную сонату Шнитке от традиционной жанровой модели – это ее содержание. На фоне других фортепианных сонат Третья выглядит особым образом: в ней не остается места ни для чего, что способно противостоять злу. Нет даже чего-то обманчивого, что могло хотя бы создать иллюзию благополучия. Все предельно ясно, и предельно безнадежно. И такого рода идеи «ломают» структуру и видоизменяют на глубинном уровне жанровую модель сонаты. Вероятно, это понимание приходит при прослушивании музыки, поэтому она создает у слушателей ощущение катастрофы.

Таким образом, уникальная драматургия Третьей фортепианной сонаты Шнитке делает ее не только неповторимым отдельным творением, но и выделяет ее среди других сонат композитора, лишая общности аналогий драматургических сюжетов. Что же остается аудитории, чтобы не упасть в бездну отчаяния от музыки предрешенной безнадежности от несправедного поступка героя Третьей сонаты? Наше видение позволяет резюмировать, что в Третьей фортепианной сонате Шнитке есть и другая сторона: пока

⁴ Левая, Т.Н. Советская музыка: диалог десятилетий. М. : РАМ им. Гнесиных, 1985. – С. 20.

человек жив, пока он дышит и бьется его сердце, он не перестает быть человеком, испытывать человеческие чувства, обдумывать свои деяния, сожалеть и страдать. И именно эти порывы души делают музыку «живой», вызывающей отклик, сострадание и понимание и призывающей к собственным размышлениям.

Литература:

1. Ковалевский, Г.В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Георгий Викторович Ковалевский ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. - Нижний Новгород, 2006. – 27 с.
2. Левая, Т.Н. Советская музыка: диалог десятилетий / Т.Н. Левая // Советская музыка 70-80-х годов. Стилъ и стилевые диалоги. Том 82. – Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1985. – С. 9-29.
3. Корноухов, М. Д. Нотный текст как интерпретационно-смысловая структура музыкального произведения : монография / М. Д. Корноухов ; М. Д. Корноухов ; М-во образования и науки РФ, Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, Московский пед. гос. ун-т. – Великий Новгород : Новгородский гос. ун-т, 2011. – 116 с. – ISBN 978-5-900605-40-1. – EDN QSPPGT.
4. Попов, А. С. О формировании полихудожественной компетентности студентов-исполнителей музыкальных вузов (на примере изучения произведений эпохи барокко) / А. С. Попов, И. А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2025. – № 4(36). – С. 161-177. – EDN HZVLVU.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Чабаева Альбина Магомедовна,
доцент кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Иванченко Татьяна Васильевна,
кандидат педагогических наук,
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Chabaeva Albina M.,
Associate Professor of the Department of Music Education,
Moscow State Institute of Culture

Ivanchenko Tatyana V.,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ Ф. ШУБЕРТА ДЛЯ РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ МУЗЫКАЛЬНО-ДИАЛОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ

Аннотация. В статье рассматривается педагогический потенциал фортепианных дуэтов Ф. Шуберта в контексте развития навыков музыкально-диалогической коммуникации студентов-пианистов. Анализируются художественные и интонационно-стилистические особенности фортепианных дуэтов Ф. Шуберта, которые во многом определяют характер ансамблевого взаимодействия и способы исполнительского общения. Делается вывод о необходимости использования данного репертуара в профессиональной подготовке пианистов.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, фортепиано, фортепианный дуэт, музыкальная коммуникация, Шуберт Франц.

THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF SCHUBERT'S PIANO FOUR-HANDS WORKS FOR DEVELOPING DIALOGIC COMMUNICATION SKILLS IN STUDENT PIANISTS

Annotation. The article examines the pedagogical potential of Franz Schubert's piano duets in the context of developing musical-dialogic communication skills in piano students. The artistic, intonational, and stylistic features of Schubert's piano duets, which largely determine the nature of ensemble interaction and the methods of performance communication, are

analyzed. A conclusion is reached about the necessity of using this repertoire in the professional training of pianists.

Keywords: music pedagogy, piano, piano duet, musical communication, Franz Schubert.

В современной системе профессионального музыкального образования особое значение приобретает формирование у студентов-исполнителей комплекса коммуникативных компетенций. Безусловно, музыкальное искусство по своей природе уже диалогично, поскольку является пространством для художественного высказывания композитора и общения исполнителя с музыкальным произведением, в котором важнейшую роль играет восприятие слушателей. Однако наиболее наглядно диалогический характер музыкального искусства проявляется в ансамблевом музицировании: «Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями» [2, с. 4]. В этой связи актуальной задачей музыкальной педагогики становится развитие у будущих исполнителей способности к осознанному ансамблевому взаимодействию, основанному на владении коммуникативными приемами, способствующими координации исполнительских действий и совместному процессу формирования исполнительской интерпретации.

Фортепианный дуэт выступает одной из наиболее продуктивных форм формирования коммуникативных навыков в ансамблевой исполнительской практике [4]. Особое место в области четырехручной литературы занимают фортепианные дуэты Франца Шуберта, который возвел этот жанр до уровня сокровенной лирико-философской исповеди. Однако фортепианные дуэты Шуберта представляют значительный интерес не только с музыковедческой и художественной, но и с педагогической точки зрения, поскольку в них формируется особый тип ансамблевого взаимодействия, основанный на равноправии партнеров и активном диалогическом характере исполнительского процесса. Благодаря этим особенностям, фортепианные дуэты Шуберта могут рассматриваться как важный педагогический ресурс, способствующий развитию у студентов навыков ансамблевого мышления и музыкально-диалогической коммуникации. Такой подход предполагает изучение и анализ художественных и интонационно-стилистических особенностей фортепианных дуэтов Франца Шуберта, которые во многом определяют характер ансамблевого взаимодействия и способы исполнительского общения.

Шуберт оставил внушительное наследие в жанре фортепианного дуэта. Ни у одного из композиторов, отмечает Е. Г. Сорокина, «мы не встретим такого многообразия форм дуэтных сочинений – от лирических танцевальных миниатюр до грандиозных симфонических полотен» [3, с. 122]. Заметим, что Шуберт неслучайно столь активно обращается к жанру фортепианного дуэта в своем творчестве: эстетика романтической эпохи предполагала развитие художественных форм, в которых особую роль играли межличностное общение, совместное переживание и диалог как основа музыкального высказывания. Известно, что на дуэты Шуберта существовал спрос среди любителей и знатоков музыки, а популярность у публики обеспечивала их ярко выраженная коммуникативная направленность и ориентация на слушательское восприятие. Так, например, в некоторых из его дуэтов использован целый арсенал квазиоркестровых

фактурных приемов, позволяющих в рамках фортепианного дуэта воспроизводить тембровое и динамическое богатство оркестрового звучания [2, с. 231], что способствует усилению коммуникативного эффекта. К тому же, структура и музыкальный материал некоторых дуэтных сочинений нередко вызывают ассоциации со внемузыкальными образами – сценами шествий, балов, драматических повествований, придающие музыке характер развернутого драматического действия и усиливая ее театрально-коммуникативный потенциал.

Более того, сама жанровая природа фортепианных дуэтов Ф. Шуберта обуславливает их двойную направленность: с одной стороны, они вступают в диалог с культурной традицией, а с другой – реализуют диалогический принцип организации музыкального высказывания. Существенную часть этого репертуара образуют сочинения, опирающиеся на бытовые прикладные жанры – марш, танец (лендлер, полонез), дивертисмент, вариации на популярные или оригинальные темы. У Шуберта жанровое начало определяет характер ансамблевого взаимодействия, тип интонационного мышления и способы художественной коммуникации между участниками дуэта. Обращение к бытовым жанрам активизирует кинестетические ощущения партнеров по ансамблю, связанные с ритмом, движением и телесной вовлеченностью исполнителей.

Для формирования у студентов навыков музыкально-диалогической коммуникации важно учитывать и особенности интонационного строя дуэтов Шуберта, во многом обусловленные их близостью к законам речевой выразительности. Следование речевой интонации является одной из характерных черт музыкального языка Франца Шуберта, что особенно отчетливо проявляется в фортепианных дуэтах, где распределение мелодического материала между партиями формирует структуру диалогического высказывания. Интересно, что даже при отсутствии зафиксированной программности, характер шубертовской интонации позволяет говорить о ее почти словесной природе, благодаря чему инструментальное высказывание приобретает коммуникативную направленность и воспринимается как форма осмысленного музыкального общения.

Музыкально-диалогическая коммуникация в фортепианных дуэтах Шуберта заложена и обнаруживается, прежде всего, в приемах тематического изложения. Именно мелодическая линия – главная мысль музыкального произведения, нередко становится основным каналом ансамблевого «общения» партнеров в четырехручных фортепианных ансамблях, и более того, определяет характер этого «общения» – от идиллического совместного высказывания до драматического противостояния.

Отметим также, что в отличие от других форм ансамблевого взаимодействия (например, концерт) с выраженной иерархией партий, шубертовский дуэт ориентирован на модель равноправного взаимодействия, в котором партии включены в единый процесс создания целостного художественного высказывания. Это требует от участников ансамбля развитого чувства ответственности за реализацию общего замысла интерпретации и способности воспринимать собственную партию как часть коллективного высказывания; дуэты, ориентированные на разный уровень подготовки исполнителей, создают условия для тактичной формы наставничества, основанной на принципе «педагогика сотрудничества», направленном на формирование иерархической модели взаимодействия.

Таким образом, в фортепианных дуэтах Шуберта заключен обширный педагогический потенциал, позволяющий органично соединить развитие исполнительских навыков с формированием диалогического типа музыкального мышления, что соответствует как художественной природе этих сочинений, так и современным задачам профессионального музыкального образования.

Литература:

1. Вульфус, П. Франц Шуберт: очерки жизни и творчества / П. Вульфус; [под ред. Е.М. Орловой]. – Москва: Музыка, 1983. – 447 с.
2. Готлиб, А.Д. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – Москва: Музыка, 1971. – 94 с.
3. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт: история жанра / Е. Сорокина. – Москва: Музыка, 1988. – 319 с.
4. Чабоева, А.М. Модель формирования у учащихся художественно-диалогического стиля общения (на примере фортепианного дуэта) / А.М. Чабоева // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 1. – С. 119.

Казачкова Вероника Вячеславовна,
студентка Южно-российского института управления –
филиала Российской академии народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
e-mail: nika.kazachkova.ru@yandex.ru

Научный руководитель:
Шеронов Виктор Викторович,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры физического
воспитания Южно-Российского института управления –
филиала Российской академии народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
e-mail: Sheronov-5@mail.ru

Kazachkova Veronika V.,
Student at the South Russian Institute of Management –
branch of the Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration

Scientific supervisor:
Sheronov Viktor V.,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Department of Physical Education at the South-Russian Institute
of Management – branch of the Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration

РОЛЬ КОРПОРАТИВНОГО СПОРТА В ОРГАНИЗАЦИИ КАК СПОСОБ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ СОТРУДНИКОВ

Аннотация. Статья посвящена анализу роли корпоративного спорта как стратегического инструмента повышения эффективности сотрудников и организационной результативности. Актуальность исследования обусловлена ростом проблем профессионального выгорания, стресса и малоподвижного образа жизни в современной рабочей среде, что напрямую влияет на ключевые бизнес-показатели. Цель работы — на основе актуальных данных и практик показать, как инвестиции в корпоративный спорт трансформируются в измеримый рост производительности.

В статье последовательно рассматриваются теоретические и эмпирические основы влияния физической активности на физиологическое, когнитивное и социально-психологическое состояние работников. Анализируются современные тренды (2020–2025 гг.), такие как технологическая интеграция, фокус на ментальное здоровье и

инклюзивность. На конкретных бизнес-кейсах российских и международных компаний демонстрируется измеримая отдача от инвестиций в виде снижения абсентеизма, затрат на медицину и роста лояльности персонала. Методологическую основу составляют систематический обзор научных исследований, анализ статистических данных и практик ведущих корпораций.

Делается вывод, что современные комплексные wellness-программы с элементами корпоративного спорта являются не социальной опцией, а стратегической инвестицией в человеческий капитал, непосредственно влияющей на операционную эффективность и устойчивость организации.

Ключевые слова: корпоративный спорт, эффективность сотрудников, wellness-программы, управление человеческими ресурсами, производительность труда, абсентеизм, корпоративная культура, ментальное здоровье, инвестиции в персонал, человеческий капитал.

THE ROLE OF CORPORATE SPORTS IN ORGANIZATIONS AS MEANS OF ENHANCING EMPLOYEE EFFECTIVENESS

Annotation. This article examines the role of corporate sports as a strategic tool for enhancing employee effectiveness and organizational performance. The relevance of the study is driven by the increasing challenges of professional burnout, stress, and sedentary lifestyles in the modern workplace, which directly impact key business metrics. The objective is to demonstrate, based on current data and practices, how investments in corporate sports translate into measurable productivity gains.

The article systematically explores the theoretical and empirical foundations of physical activity's impact on employees' physiological, cognitive, and socio-psychological well-being. It analyzes recent trends (2020–2025), including technological integration, focus on mental health, and inclusivity. Using concrete business cases from Russian and international companies, it shows measurable returns on investment such as reduced absenteeism, lower healthcare costs, and increased employee loyalty. The methodology is based on a systematic review of scientific research, statistical data analysis, and best practices from leading corporations.

The conclusion highlights that modern comprehensive wellness programs incorporating corporate sports are not merely social perks but strategic investments in human capital that directly influence operational efficiency and organizational resilience.

Keywords: corporate sports, employee effectiveness, wellness programs, human resource management, labor productivity, absenteeism, corporate culture, mental health, personnel investment, human capital.

1. Введение

Концепция корпоративного спорта претерпела значительную трансформацию: от эпизодических мероприятий по тимбилдингу он превратился в неотъемлемый элемент социальной политики и стратегии управления человеческими ресурсами ведущих компаний. Законодательное закрепление этого понятия в России в 2020 году как части массового спорта лишь подтвердило сложившийся тренд. [1] В основе этого перехода лежит растущее осознание бизнесом прямой зависимости между благополучием сотрудников и ключевыми бизнес-показателями.

Современная рабочая среда сопряжена с повышенными рисками: малоподвижный образ жизни, цифровое переутомление, хронический стресс и эмоциональное выгорание. Исследования «Русской Школы Управления» показывают, что до 56% сотрудников сталкивались с симптомами выгорания за последний год, а 61% испытывали высокий уровень тревоги или депрессии. [2] Эти факторы напрямую ведут к снижению производительности труда, росту числа больничных и текучести кадров.

В ответ на эти вызовы корпоративный спорт эволюционирует в сторону комплексных программ благополучия, где физическая активность выступает ядром, вокруг которого выстраивается поддержка ментального здоровья, питания и восстановления. Как отмечают эксперты, сегодняшний менеджер по корпоративному спорту – это стратегический бизнес-партнер, решающий через wellness-программы – комплекс мероприятий, направленных на улучшение физического и психического здоровья – конкретные бизнес-задачи, такие как развитие кадрового потенциала и укрепление команд среди мультипоколенческих коллективов. Цель данной статьи – на основе актуальных данных и практик проанализировать, каким образом инвестиции в корпоративный спорт трансформируются в измеримый рост эффективности сотрудников и организационной результативности.

2. Теоретические и эмпирические основы влияния корпоративного спорта на эффективность.

Научное сообщество располагает существенной доказательной базой, подтверждающей положительное влияние программ физической активности на рабочем месте. [3] Систематический обзор рандомизированных контролируемых исследований 2013-2023 гг., опубликованный в 2025 году, однозначно свидетельствует, что такие интервенции наиболее успешны в увеличении уровня физической активности (26 из 32 исследований) и снижении психологического стресса (4 из 5 исследований). Метаанализ проспективных исследований показал, что повышение физической активности может приводить к снижению риска возникновения депрессии на 17%. [4]

Механизмы этого влияния носят комплексный характер. С точки зрения физиологического и когнитивного уровня, регулярная активность улучшает кровообращение и снабжение мозга кислородом. [5]

Компании, пропагандирующие физкультуру, отмечают рост уровня энергии у сотрудников, а также активные сотрудники реже болеют. Например, в «Роснефти» программа оздоровительной физкультуры для вахтовиков привела к снижению пропусков по болезни более чем на 60%. [6] Согласно канадскому исследованию корпоративных программ по оздоровлению Buffet National Wellness Survey, в среднем по компаниям с wellness-программами фиксируется меньше больничных дней. [7] Физические упражнения способствуют нейрогенезу, улучшая концентрацию, память и скорость обработки информации. [8]

Но спорт помогает и на психологическом и социальном уровне. Физическая активность – один из наиболее эффективных, подтвержденных исследованиями способов управления стрессом. Метаанализ с суммарной выборкой 191130 взрослых людей с депрессией, чтобы изучить ее взаимосвязь с интенсивностью физических нагрузок, помог выявить, что всего 2.5 часа ходьбы в неделю ассоциируются со снижением риска

депрессии на 25%. [4] Программы, включающие тренировки осознанности, сокращают стрессовый абсентеизм.

Так же, совместные спортивные мероприятия создают платформу для неформального общения, разрушают межличностные барьеры для коммуникации и развивают навыки, критически важные для работы: выявление лидерских качеств, стратегическое мышление, принятие решений в стрессовых условиях и поиск компромиссов. Как показал проект «Здоровый сотрудник» в ДВГАФК, 70% участников отметили улучшение отношений с коллегами после шести месяцев совместных тренировок. [10] Не удивительно, что сейчас Wellness-программы становятся весомым фактором при выборе работодателя.

3. Актуальные тренды и лучшие практики (2020-2025 гг.)

Эффективные корпоративные спортивные программы 2025 года далеки от стандартных абонементов в фитнес-клуб. Они становятся персонализированными, технологичными. Основные тренды можно классифицировать по нескольким направлениям. Первым мы выделили тренд на технологическую интеграцию и гибкость.

Wearable Technology – категория небольших электронных и мобильных устройств с возможностями беспроводной связи, предназначенных для ношения на теле человека и встраиваемых в гаджеты, аксессуары и одежду - возглавляет список трендов по версии Американского колледжа спортивной медицины (ACSM). Трекеры активности, интегрированные в корпоративные челленджи (например, соревнования по количеству шагов), повышают вовлеченность на 51%. Онлайн-платформы (FitOn Health и аналоги) обеспечивают доступ к тренировкам для удаленных и гибридных сотрудников в любое время, что критически важно, учитывая, что согласно исследованию Harvard Business Review, 87% работников с гибким графиком отмечают значительное улучшение качества жизни благодаря возможности эффективнее распределять время между профессиональными и личными обязанностями. [11] А использование данных для создания адаптивных, индивидуальных программ тренировок делает их безопаснее и эффективнее, особенно для сотрудников с разным уровнем подготовки.

Следующим важным трендом является фокус на ментальное здоровье. Современные программы выходят за рамки физической формы. Сейчас спорт – это один из инструментов ментального здоровья. В программы включаются тренировки, сочетающие движение и осознанность (например, йога, дыхательные практики после занятия), а также классы, направленные на снижение тревожности.

Инклюзивность и формирование сообществ также является одним из ключевых трендов. Для вовлечения максимального процента сотрудников, важно иметь широкий спектр активностей: от командных видов спорта (футбол, волейбол) и Спартакиад до танцевальных классов, тренировок для старшего поколения и киберспорта.

4. Анализ эффективности: бизнес-кейсы

Инвестиции в корпоративный спорт приносят измеримую отдачу. Компании с внедренным корпоративным спортом отмечают 2.5-кратный возврат инвестиций (ROI) за счет роста производительности труда и снижения абсентеизма. 59% компаний фиксируют снижение затрат на медицинское обслуживание, а участники программ в среднем сокращают эти расходы на \$350 в год. [12]

Крупные российские корпорации уже проверили на себе эффективность внедрения спорта в жизнь своих сотрудников. Программа «ПСБ Спорт» с 2019 года вовлекла около 12 000 сотрудников в более чем 60 секций. [13] Банк успешно интегрировал сдачу норм ГТО в корпоративную культуру, дополнив их собственными нормативами, и вовлекает в программу даже соискателей.

В Роснефти есть модернизированная программа «Энергия жизни», которая включает тысячи мероприятий в год, от дистанционных тренировок на вахтах до масштабных летних и зимних Спартакиад. Результат – более 106 тыс. регулярно занимающихся сотрудников и значительное снижение заболеваемости, что напрямую влияет на увеличение общей эффективности труда сотрудников. [14]

87 % компаний из списка Fortune 500 предлагают, как минимум одну официальную оздоровительную программу. [15] Это уже дает положительные результаты, так 59% компаний сообщают о снижении расходов на здравоохранение после внедрения программ по поддержанию здоровья сотрудников, а на рабочих местах, ориентированных на поддержание здоровья, уровень удовлетворенности сотрудников на 24% выше. Таким образом, позитивный эффект от внедрения оздоровительных практик распространяется и на сотрудников, и на работодателей одновременно.

Кроме того, вероятность остаться в компании, уделяющей внимание здоровью сотрудников, значительно выше: 78% миллениалов говорят, что оздоровительные инициативы повышают их лояльность к работодателю, а 91% представителей поколения Z считают, что оздоровительные программы являются обязательным условием при поиске работы. [15]

На основе анализа трендов и успешных практик можно сформулировать ключевые рекомендации по внедрению и развитию программ корпоративного спорта для организаций:

1. Интегрировать корпоративный спорт в общую бизнес-стратегию и систему управления персоналом. Цели программ должны быть измеримыми и увязаны с KPI по вовлеченности, удержанию и производительности.
2. Предлагать разнообразные форматы, учитывающие возраст, пол, физические возможности и интересы мультипоколенческого коллектива. Обязательными компонентами должны стать digital-решения для гибридных команд и программы для старшего поколения.
3. Развивать программы, где физическая активность сочетается с практиками управления стрессом и эмоциональным состоянием. Создавать инфраструктуру для восстановления.
4. Поощрять создание спортивных клубов по интересам, систему амбассадоров, командные челленджи. Важно активное участие и поддержка со стороны топ-менеджмента.
5. Разработать прозрачную систему поощрений (нематериальных и материальных). Постоянно коммуницировать успехи программы, истории сотрудников, популяризировать ценности здорового образа жизни через внутренние и внешние каналы.
6. Внедрить систему сбора данных об участии, удовлетворенности и влиянии на ключевые показатели здоровья и бизнеса. Регулярно анализировать эти данные и гибко адаптировать программу.

5. Заключение

Корпоративный спорт в его современном, расширенном понимании как ядро системы корпоративного благополучия перестал быть просто социальной опцией. Это стратегический инструмент управления, оказывающий прямое и косвенное влияние на фундаментальные показатели эффективности организации. Эмпирические данные 2020-2025 годов убедительно демонстрируют, что инвестиции в физическую активность сотрудников ведут к формированию более здорового, устойчивого к стрессу, сплоченного и лояльного коллектива. Эффект выражается в снижении операционных затрат (на медицину и замену сотрудников), сокращении абсентеизма и, что наиболее важно, в качественном росте производительности и инновационного потенциала. В условиях войны за таланты и необходимости поддерживать высокую продуктивность в турбулентной среде, построение эффективной, технологичной и персонализированной программы корпоративного спорта является не расходом, а стратегической инвестицией в человеческий капитал – ключевой актив компании будущего.

Литература:

1. Федеральный закон от 31 июля 2020 г. № 273-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон „О физической культуре и спорте в Российской Федерации“» // Собрание законодательства Российской Федерации. – 2020. – № 31 (ч. I). – Ст. 5032.
2. Каждый второй россиянин завершает 2024 год в состоянии выгорания: [электронный ресурс] // Блог Uprav.ru. – 2024. – Режим доступа: <https://uprav.ru/blog/vygoraniye> (дата обращения: 16.11.2025).
3. Zhang S., Ne M., Peng Dz., Ren H. Effectiveness of Workplace Health Promotion Interventions Based on Physical Activity: A Systematic Review // Healthcare (Basel). – 2025. – URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/40508905> (дата обращения: 18.11.2025).
4. Pearce M., Garcia L., Abbas A., et al. Association Between Physical Activity and Risk for Depression: A Systematic Review and Meta-analysis // JAMA Psychiatry. – 2022. – URL: <https://jamanetwork.com/journals/jamapsychiatry/fullarticle/2790780> (дата обращения: 10.11.2025).
5. Науменко Г.Н., Якутина А.Ю. Корпоративный спорт как средство профилактики профессионального выгорания педагогов: монография. Москва: Издательство Московского университета, 2025. – 185 с. – ISBN 978-5-19-011943-8. – URL: https://dnevniknauki.ru/images/publications/2025/8/pedagogics/Naumova_Yakutina3.pdf (дата обращения: 21.12.2025).
6. Сила в команде: зачем компании инвестируют в корпоративный спорт // Ведомости ESG & Corporate Governance. – 2024. – № 27 июня. – URL: https://www.vedomosti.ru/esg/corporate_governance/articles/2024/06/27/1046723-sila-v-komande-zachem-kompanii-investiruyut-v-korporativnii-sport (дата обращения: 21.12.2025).
7. Canadian Study: The Benefits of Employee Wellness Programs // Sun Life Group Benefit Services. – Canada, 2023. – URL: <https://www.sunlife.ca/static/canada/Sponsor/About%20Group%20Benefits/Group%20benefit>

s%20products%20and%20services/The%20Conversation/Bright%20Papers/files/1748-03-12-e.pdf (дата обращения: 23.12.2025).

8. Назаренко К.И., Бабенко М.А. Влияние регулярных занятий спортом на когнитивные функции человека // Научный лидер. – 2024. – № 22 (172). – URL: <https://scilead.ru/article/6616-vliyanie-regulyarnikh-zanyatij-sportom-na-kognitivnye-funktsii-cheloveka> (дата обращения: 03.01.2026).

9. Шаймерденова Д.С., Ющук С.А., Жанбырбаева С.Т., Копылова Л.В., Алипбаева Л. Е. Влияние методов осознанности на снижение уровня стресса и профессионального выгорания у студентов медицинских вузов // Научный лидер. – 2025. – № 43 (244). – URL: <https://scilead.ru/article/10103-vliyanie-metodov-osoznannosti-na-snizhenie-urovnya-stressa-i-professionalnogo-vygoraniya-u-studentov-meditsinskih-vuzov> (дата обращения: 27.12.2025).

10. Булава И. С., Сотникова М.А. Внедрение корпоративного спорта в организацию как средство укрепления межличностных отношений // Научный лидер. – 2025. – № 14 (215). – URL: <https://scilead.ru/article/8448-vnedrenie-korporativnogo-sporta-v-organizatsiyu-kak-sredstvo-ukrepleniya-mezhlichnostnih-otnosheniy> (дата обращения: 10.01.2026).

11. Radical Promise of Truly Flexible Work: [электронный ресурс] // Harvard Business Review. – 2023. – URL: <https://hbr.org/2023/08/the-radical-promise-of-truly-flexible-work> (дата обращения: 18.11.2025).

12. Chen W., Marinus M. U., Albedri B. Relationship between Employees' Physical Activity Intensity and Burnout: A Cross-sectional Study // Journal of Occupational and Environmental Medicine. – 2024. – Vol. 66, no. 4. – P. 316–320. – doi: 10.1097/JOM.0000000000003043.

13. Здоровье россиян стало хуже: врачи бьют тревогу: [электронный ресурс] // КП.RU. – 2023. – URL: <https://www.kp.ru/daily/27739/5166483> (дата обращения: 13.01.2026).

14. Роснефть запускает программу поддержки корпоративных спортивных секций // Официальный сайт ПАО «Роснефть». – 2023. – URL: <https://www.rosneft.ru/press/news/item/220886> (дата обращения: 14.12.2025).

15. Critical Workplace Wellness Statistics to Know in 2023: [электронный ресурс] // Recruiters LineUp. – 2023. – URL: <https://www.recruiterslineup.com/critical-workplace-wellness-statistics> (дата обращения: 19.01.2026).

Брагина Мария Константиновна,
аспирант ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»
e-mail: masha.bragina.99@mail.ru

Bragina Maria Konstantinovna,
Postgraduate student of the Moscow
State Institute of Culture

ЦИФРОВЫЕ РЕСУРСЫ КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ, ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Аннотация. В статье проанализирована роль цифровых технологий в процессе формирования комплекса общепрофессиональных и профессиональных компетенций, а так же в учебной, просветительской и исследовательской деятельности обучающихся. Особое внимание уделено классификации цифровых ресурсов и их потенциалу в повышении эффективности процесса построения индивидуальной траектории профессионального и карьерного развития студентов; раскрыта специфика применения цифровых продуктов в музыкально-исполнительской, педагогической и научно-исследовательской практике обучающихся.

Ключевые слова: цифровые ресурсы, учебная деятельность, исследовательская деятельность, профессионально-ориентированная подготовка, цифровые технологии в образовании, музыкальное образование, музыканты-исполнители.

DIGITAL RESOURCES AS A MEANS OF ORGANIZING EDUCATIONAL, RESEARCH, AND PROFESSIONALLY ORIENTED ACTIVITIES OF FUTURE PERFORMING MUSICIANS

Annotation. The article analyzes the role of digital technologies in the development of a set of general professional and specialized competencies, as well as in students' educational, outreach, and research activities. Particular attention is given to the classification of digital resources and their potential to enhance the effectiveness of designing individual pathways for student's professional and career development. The article also describes the specific ways digital tools are applied in students' musical performance, pedagogical, and research practice.

Keywords: digital resources, educational activity, research activity, professionally oriented training, digital technologies in education, music education, music performers.

Активное внедрение цифровых технологий в систему отечественного образования всех уровней в последнее десятилетие стало одной из ключевых стратегических линий её модернизации, существенно изменив образовательный ландшафт. Цифровая трансформация проявляется не только в расширении технической и информационной

инфраструктуры, но и в изменении способов коммуникации, форм контроля и оценивания, а так же характера учебной и научной деятельности.

В научно-педагогическом дискурсе цифровизация образования рассматривается как комплексный процесс, который, с одной стороны, открывает новые возможности (расширение доступа к контенту, развитие дистанционных форм взаимодействия, появление новых цифровых средств обучения), а с другой обостряет методологические и ценностные вопросы (риски утраты содержательной глубины, «клипового» восприятия, снижения качества коммуникации и т.д.). Так, И.В. Роберт подчёркивает необходимость «ценностно-ориентированного осмысления цифровой трансформации, фиксируя влияние цифровой среды на цели и смысловые основания образования» [2].

Для высшей школы, как отмечается в диссертационном исследовании Г.В. Валеевой, актуальность данной проблемы усиливается тем, что «цифровая трансформация затрагивает университетскую модель в целом, включая требования к образовательным программам, роли преподавателя и студента, формам сопровождения и контроля учебной работы» [4].

Следует отметить, что цифровизация влияет не только на организацию профессиональной подготовки, но и актуализирует задачу научно-методического обоснования обновления содержания учебных дисциплин, пересмотра целей и результатов обучения, а также разработки педагогически корректных моделей интеграции цифровых продуктов в образовательную практику.

На данную необходимость указывают авторы «Педагогической концепции цифрового профессионального образования и обучения» под научной редакцией В.И. Блинова, где цифровизация трактуется как «процесс, требующий выявления закономерностей и принципов организации цифрового образовательного процесса» [1].

Кроме того, в диссертации Г.В. Валеевой подчёркивается, что «цифровая трансформация высшей школы должна сопровождаться переосмыслением механизмов управления качеством и этических оснований образовательной политики» [4]. Иными словами, речь идёт не о простом «техническом усилении» учебного процесса, а о перестройке логики обучения и профессионального становления обучающихся.

Цифровые ресурсы выступают одним из центральных механизмов, через которые проявляется цифровизация образования. В обобщённом виде цифровые ресурсы можно определить как информацию и объекты различного назначения, представленные в цифровой форме и предназначенные для хранения, обработки, передачи и использования с применением цифровых технологий и сетевых сервисов. Цифровые ресурсы формируют содержательное наполнение информационно-образовательной среды, обеспечивают доступ к электронным библиотекам и базам данных, поддерживают коммуникацию и совместную работу, позволяют организовывать контроль и фиксацию результатов, а также создавать индивидуальные образовательные траектории [1].

В системе высшего профессионального образования цифровые ресурсы обеспечивают реализацию таких ключевых направлений цифровой трансформации, как развитие цифровых платформ и сервисов, создание электронного контента, расширение дистанционных и смешанных форм обучения, внедрение инструментов мониторинга и сопровождения образовательных результатов [1]. Важным следствием данного процесса становится трансформация логики взаимодействия участников образовательного процесса. Так, усиливается роль самостоятельной работы, повышаются требования к

навигации в информационных потоках, возрастает значимость цифровой грамотности, навыков поиска, критического анализа и корректного использования источников.

Однако, переход к цифровым форматам обучения показал, что при отсутствии методически выверенной интеграции цифровых ресурсов возможно «устаревание содержательных компонентов образовательных программ и снижение актуальности освоенных знаний к моменту выхода выпускника в профессиональную сферу» [6]. Вместе с тем, учёные обращают внимание на необходимость учитывать ценностные и коммуникативные риски цифровизации, чтобы цифровая трансформация не подменяла образование простым информационным потреблением [2; 3; 4].

Во втором десятилетии XXI века внедрение цифровых ресурсов во все сферы жизнедеятельности общества обусловило существенные изменения в содержании и организации музыкального образования. Специфика высшего профессионального музыкального образования определяется, с одной стороны, сохранением традиций индивидуально-ориентированного обучения, а с другой – расширением доступа к эталонным исполнительским образцам в цифровом формате, нотным и научным источникам, методическим материалам, а также к дистанционным формам профессиональной коммуникации [7].

Исследования в области профессиональной подготовки музыкантов подчёркивают, что использование современных технологий может выступать средством формирования профессиональных способностей музыканта-исполнителя при условии целенаправленного педагогического проектирования, опоры на задачи исполнительской подготовки и адекватного подбора цифровых продуктов [5]. Современные исследования подтверждают, что цифровые музыкально-образовательные ресурсы обеспечивают вариативность содержания обучения, способствуют индивидуализации образовательных маршрутов и повышению учебной мотивации обучающихся [6]. Отдельное направление составляет применение интеллектуальных цифровых систем, обеспечивающих автоматизированную обратную связь и поддержку самостоятельной работы, что повышает эффективность освоения учебного материала и формирования профессиональных навыков, обучающихся [8; 9].

В профессионально-музыкальной деятельности (педагог-музыкант, концертный исполнитель, композитор) цифровые ресурсы применяются для решения конкретных задач, среди которых:

- освоение нового музыкального материала (поиск и сопоставление нотных редакций, работа с аудио- и видеозаписями, уточнение темпо-ритмических и артикуляционных решений, формирование исполнительского замысла);
- анализ исполнительских интерпретаций (сравнительный анализ, выявление стилевых и технических особенностей);
- организация самостоятельной работы (планирование, самостоятельная практика с использованием цифровых метрономов/тюнеров/аудиоредакторов, запись собственного исполнения и рефлексивный самоанализ);
- учебно-исследовательская деятельность (работа с электронными библиотеками и базами данных, подготовка обзоров литературы, поиск и систематизация источников, создание презентационных материалов для научно-методических мероприятий);
- профессионально-ориентированная коммуникация (участие в дистанционных мастер-классах и вебинарах, представление творческих проектов, ведение электронного портфолио, взаимодействие с профессиональным сообществом) [6; 7].

Таким образом, процессы цифровизации в учреждениях системы профессионального музыкального образования задаёт новые условия организации учебной, исследовательской и профессионально-ориентированной деятельности будущих музыкантов-исполнителей. Цифровые ресурсы в этих условиях выступают не дополнением, а значимым инструментом проектирования образовательного процесса и поддержки профессионального становления будущих специалистов.

Эффективность использования цифровых ресурсов в процессе подготовки музыканта-исполнителя определяется педагогически обоснованным отбором, соответствием задачам исполнительской подготовки и методической «встроенностью» в учебный процесс. Перспективным направлением дальнейших исследований становится разработка методических подходов к интеграции цифровых ресурсов в профессиональную подготовку музыкантов-исполнителей с учётом рисков цифровой трансформации и необходимости сохранения качества музыкального образования.

Литература:

1. Блинов В.И. Педагогическая концепция цифрового профессионального образования и обучения / Владимир И.Б., Павел Н.Б., Максим В.Д., Екатерина Ю.Е., Александр М.К., Игорь С.С. // Дело (РАНХиГС). – 2020. – 112 с.
2. Роберт И.В. Развитие аксиологии образования периода цифровой трансформации / И.В. Роберт // Человеческий капитал. – 2021. – Т. 2, № 12(156). – С. 9-14. – DOI 10.25629/НС.2021.12.35. – EDN HAXNKO.
3. Роберт И.В. Цифровая трансформация образования: ценностные ориентиры, перспективы развития // Россия: тенденции и перспективы развития. – 2021. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-transformatsiya-obrazovaniya-tsennostnye-orientiry-perspektivy-razvitiya?ysclid=lfec2v96dz501333442> (дата обращения: 04.02.2026). — Текст: электронный.
4. Валеева Г.В. Цифровая трансформация образования в российской высшей школе: социально-этический анализ: дис. ... канд. филос. наук. Тула, 2024. 161 с.
5. Лукашева С.С. Формирование профессиональных способностей музыкантов-исполнителей средствами информационных технологий: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2017. 20 с.
6. Рытов Д.А. Цифровые образовательные ресурсы в подготовке музыканта-исполнителя // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 3(40). С. 135–139. DOI: 10.30725/2619-0303-2019-3-135-139.
7. Серова Н.С. Электронное обучение в системе музыкального образования // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4(6). С. 88–92.
8. Ma Haixia, Yan Zhang, Xin Shan, Xiaoxi Hu. Exploring the Impact of Artificial Intelligence on the Creativity Perception of Music Practitioners. Journal of Intelligence 13, 47. – 2025. – URL: <https://doi.org/10.3390/jintelligence13040047> (дата обращения: 6.02.2026). – Текст: электронный.
9. Yu X., Ma N., Zheng L., Wang L., Wang K. Developments and Applications of Artificial Intelligence in Music Education. Technologies. 11, 42. – 2023. URL: <https://doi.org/10.3390/technologies11020042> (дата обращения: 6.02.2026). – Текст: электронный.

Чжао Вэньсинь,аспирант ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»

Zhao Wenxin,

graduate student,

St. Petersburg State Institute of Culture

e-mail: sobaka.mk@mail.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КИТАЙСКОГО СТУДЕНТА-СКРИПАЧА КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЛИЧНОСТНОЕ КАЧЕСТВО

Аннотация. В статье раскрываются содержательные характеристики интерпретационной культуры китайских студентов-скрипачей как профессионально-личностного качества, в формировании которого первостепенная роль отводится репертуарному наполнению учебного процесса. Сущность данного важнейшего качества в музыкально-исполнительской профессии состоит в интеграции смыслов осваиваемых произведений и смыслообразующих конструкторов личности исполнителя, что порождает новые личностно-смысловые структуры и художественные образы исполняемых сочинений. В этом контексте эффективность использования европейского романтического репертуара в обучении китайских студентов-скрипачей заключается в направленности на достижение необходимого уровня формирования интерпретационной культуры будущих исполнителей, основанной на: опыте освоения соответствующих произведений; знаниях (узкоспециализированных и общекультурных), умениях и навыках, полученных в результате изучения произведений европейских авторов и сформированной с их помощью мотивации развития профессионального мастерства.

Ключевые слова: скрипичное образование в Китае, интерпретационная культура, учебный репертуар, личностно-смысловые структуры исполняемых сочинений.

INTERPRETATIONAL CULTURE OF A CHINESE FIDDLE STUDENT AS A PROFESSIONAL-PERSONAL QUALITY

Annotation. The article reveals the meaningful characteristics of the interpretative culture of Chinese violin students as a professional and personal quality, in the formation of which the primary role is given to the repertoire content of the educational process. The essence of this most important quality in the musical performing profession is the integration of the meanings of the mastered works and the semantic constructs of the performer's personality, which generates new personal and semantic structures and artistic images of the compositions performed. In this context, the effectiveness of using the European romantic repertoire in teaching Chinese violin students lies in the focus on achieving the necessary level of formation of the interpretative culture of future performers based on: experience in mastering relevant works; knowledge (highly specialized and general cultural), skills acquired as a result of studying the works of European authors and the motivation for development formed with their help. professional skills.

Key words: violin education in China, interpretive culture, educational repertoire, personal-semantic structures of performed compositions.

На приоритетность формирования навыков целостной интерпретации произведения у будущих скрипачей указывает китайский ученый Му Цюаньчжи, по мнению которого современный этап скрипичного образования включает в себя цели развития технических навыков, творческой индивидуальности и навыков интерпретации сочинений. Ученый видит возможности развития навыков целостной интерпретации «...за счет соединения технической виртуозности и создания художественного образа произведения, а также синтеза китайских и европейских традиций в исполнительстве [6].

Ученый акцентирует внимание на том, что современная скрипичная школа дополняет известный приоритет технической виртуозности необходимостью формирования навыков создания полного художественного образа произведений, передачи их чувственно-эмоционального и ценностно-смыслового наполнения. Такой комплекс исполнительских компетенций составляет сущность интерпретационной культуры исполнителя, в становлении которой первостепенная роль отводится репертуарному наполнению учебного процесса, включающему сочинения композиторов разных стран и исторических эпох.

Освоение европейской музыки в ее историческом и жанрово-стилевом разнообразии является очень важным просветительским компонентом обучения китайских скрипачей [9]. Российский ученый В.Н. Холопова характеризует европейскую музыку следующим образом: «... в её культурной истории коренится само родовое понятие «музыка» и соответствующий термин, получивший распространение и прочное закрепление на всём земном шаре. История Европы предопределила и сущность того пласта культуры, который в современной культурологии получил название академическая музыка ... Академическая музыка принадлежит к высшим ценностям, какие только были созданы человечеством, и приближается по значению к религии» [8, с. 131]. Значительная роль европейской музыки в мировой культуре обуславливает научно-методические основы ее изучения в рамках скрипичного обучения в Китае с целью всестороннего развития личности музыканта, без которого невозможно формирование высокого уровня интерпретационной культуры.

В контексте рассмотрения особенностей формирования интерпретационной культуры китайских скрипачей важно отметить, что специфика национальной музыки, по утверждению В.Ю. Антиповой, сущностно отличается от европейской: «Восточные культуры – это прежде всего аудиальные культуры (или культуры слуха), что значительно отличает их от цивилизаций западного мира. Наиболее весомо знание, переданное через звук, а не зафиксированное в книгах. Подобная философская концепция привела к развитию устной системы передачи знаний, отказу от фиксации музыкального текста. Знания передавались от учителя к ученику в течение многих лет» [1, с. 88].

Качественные отличия музыки Востока от западной и концептуальные характеристики восточных образовательных традиций обуславливают важность изучения особенностей музыкального обучения западных культур. Это помогает учащимся значительно обогащать свои музыкальные и общекультурные знания, умения и навыки. Согласно исследованиям В.Ю. Антиповой охарактеризовать современное музыкальное образование Востока можно следующим образом: «Большое распространение в современном азиатском мире получают образовательные модели

западного образца, но актуальной остаётся и традиционная для стран Востока методика преподавания учитель–ученик» [1].

На важность всестороннего развития музыкантов в процессе формирования высокого уровня интерпретационной культуры указывают многие известные музыканты и педагоги. Так, Л.С. Ауэр утверждал, что «непреодолимым и неотразимым обаянием, подчиняющим публику», владеет скрипач, обладающий не только законченной техникой, но и своей особой «магнетической» силой [2, с. 79]. В исследованиях Т. Даниловича отмечается, что «...техника в музыкальном исполнительстве — это нечто гораздо более сложное и трудное, чем беглость пальцев, чистота интонирования звука и грамотное музыкальное исполнение. К профессиональной игре на инструменте приводит только настоящая, углубленная, одухотворенная работа» [4, с. 65]. По мнению О.А. Блока: «Анализ предмета интерпретации музыкального произведения (семи его элементов) тоже свидетельствует о значимости развития эмоционального интеллекта и «умных эмоций» у обучающихся инструменталистов. Его структура «красноречиво» об этом «свидетельствует»: идея, замысел, эмоционально-чувственное прочтение, стиль, исполнительские традиции, форма и содержание. Искусство интерпретации для исполнителей-инструменталистов остается значимым итогом всей музыкально-творческой деятельности, показателем их мастерства, профессионализма» [3, с. 271-272].

Необходимость формирования интерпретационного мастерства или интерпретационной культуры у учащихся-музыкантов глубоко и емко обосновывает российский ученый М.Д. Корноухов, который определяет ее как

профессионально-личностное качество, включающее в себя «...индивидуально-художественный опыт, основанный на специальных знаниях и умениях, позволяющих проявлять свои творческие способности в профессиональной деятельности, а также особое свойство, выражающееся в потребности эти знания получать, анализировать, обобщать и совершенствовать в данном контексте» [5, с. 15].

Ученый отводит развитой интерпретационной культуре очень важную роль. По мнению М.Д. Корноухова она «...содержит в своей основе ценностную природу, раскрывающую нравственные, эстетические, мировоззренческие качества взаимодействия личности с окружающим миром» [Там же]. Можно с уверенностью утверждать, что именно интерпретационная культура аккумулирует в себе необходимые профессиональные качества музыканта в их целостности, выражаясь в единстве познавательной, созидающе-творческой деятельности, а также владении необходимыми знаниями, умениями и навыками в области музыкального искусства.

Сущность формирования интерпретационной культуры как важнейшего качества в музыкально-исполнительской профессии, состоит в интеграции смыслов осваиваемых произведений и смыслообразующих конструкторов личности исполнителя, что порождает новые личностно-смысловые структуры и художественные образы исполняемых сочинений. В целом взаимодействие смыслов позволяет исполнителю не только развивать профессиональные умения и навыки, но и значительно обогащать свой внутренний мир, что полностью соответствует концепции конфуцианского подхода в обучении, авторитет которого в Китае неоспорим.

В связи с этим можно сказать, что эффективность использования европейского романтического репертуара в обучении китайских студентов-скрипачей заключается в направленности на достижение необходимого уровня формирования интерпретационной культуры будущих исполнителей, основанной на: опыте освоения соответствующих

произведений; знаниях (узкоспециализированных и общекультурных), умениях и навыках, полученных в результате изучения произведений европейских авторов и сформированной с их помощью мотивации развития профессионального мастерства.

В данном контексте мы полностью разделяем позицию М.Д. Корноухова о важности герменевтического подхода при формировании интерпретационной культуры, для развития отдельных компонентов которой особое значение имеет работа с разнообразными нотными текстами европейских композиторов. Отметим, что, опираясь на исследования ученого, компонентами интерпретационной культуры скрипачей необходимо считать: мотивационно-ценностный, логико-конструктивный и художественно-практический.

Мотивационно-ценностный компонент включает в себя: высокий уровень сформированной мотивации к творческой культуросозидающей деятельности; потребность в саморазвитии; рефлексии; понимание сущности интерпретационной культуры как комплексного профессионального качества, определяющего степень профессионального мастерства.

Музыкальные произведения европейских композиторов XIX века позволяют внести в учебно-воспитательный процесс общекультурные знания, обеспечить высокую эрудированность учащихся, интерес и толерантность к другим культурам и особенностям мировоззрения. Большой духовно-нравственный потенциал и чувственно-эмоциональная палитра европейской музыки соответствует целям государственной политики Китая в области повышения уровня духовности в обществе, становления его нравственных, моральных и культурных опор. Изучение исторического контекста написания европейских музыкальных сочинений и биографии их авторов также способствует реализации задач всестороннего развития личности музыканта-скрипача.

Логико-конструктивный компонент основывается на взаимодополнении узкоспециализированных и общекультурных знаний в профессиональной деятельности. Изучение репертуара европейских композиторов позволяет «...понять общее и различное в текстах различных национальных школ и исторических стилей» [5].

Художественно-практический компонент включает в себя реализацию полученных в процессе обучения знаний, умений и навыков: интерпретацию разнообразных музыкальных произведений различной жанрово-стилевой направленности, понимания и воспроизведения нотного текста, в том числе «с листа» и других.

Российский ученый Н.В. Поморцева в данной связи делает очень важное замечание: «Для полноценной сформированности интерпретационной культуры требуется умение исполнителя мыслить в стиле определенной эпохи и в духе конкретного композиторского видения», что подтверждает огромную роль европейской классической музыки в процессе обучения китайских скрипачей [7, с. 60]. Отдельное значение приобретает достаточность развития чувственно-эмоциональной сферы и отдельных качеств личности (восприятие, мышление, память, воображение), необходимых для воссоздания целостных художественных образов музыкальных произведений и достижения максимальной точности в передаче слушателю смысловых, чувственно-эмоциональных и ценностных составляющих композиторского замысла, в чем регулярность работы с европейскими образцами скрипичной музыки очень важна. Из этого, собственно, и формируется важнейшее профессионально-личностное качество - интерпретационная культура китайского студента-скрипача.

Литература:

1. Антипова, В.Ю. Трансформация традиционных систем образования в современном мире (на примере музыкального искусства стран востока) / В.Ю. Антипова // Крымские диалоги: культура, искусство, образование. – 2016. - № 2(10). – С. 87-91.
2. Ауэр, Л.С. Моя школа игры на скрипке / Л.С. Ауэр. – Санкт-Петербург: Композитор, 2004. - 120 с.
3. Блок, О.А. Эмоциональный интеллект и «умные эмоции» в музыкально творческом развитии обучающихся инструменталистов / О.А. Блок // Гуманитарное пространство. Международный альманах. - 2020. - № 9 (3). – С. 265-272.
4. Данилович, Т. Формирование исполнительской техники учащегося скрипача / Т. Данилович // Вопросы педагогики. - 2020. № 1-1. С. 65-68.
5. Корноухов, М.Д. Нотный текст как интерпретационно-смысловая структура музыкального произведения. Монография /М.Д. Корноухов. – Великий Новгород: Кириллица, 2011. – 116 с.
6. Му, Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Му Цюаньчжи; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. - Нижний Новгород, 2018. - 26 с.
7. Поморцева, Н.В. Формирование интерпретационной культуры музыканта в процессе исполнительской деятельности / Н.В. Поморцева, Н.Г. Протасова // Вестник КемГУКИ. – 2019. - № 49. – С. 58-63.
8. Холопова, В.Н. Музыка Европы / В.Н. Холопова. – 2005. № 3. С.131-144.
9. Шумилова, Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе. Учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2022. 64 с.