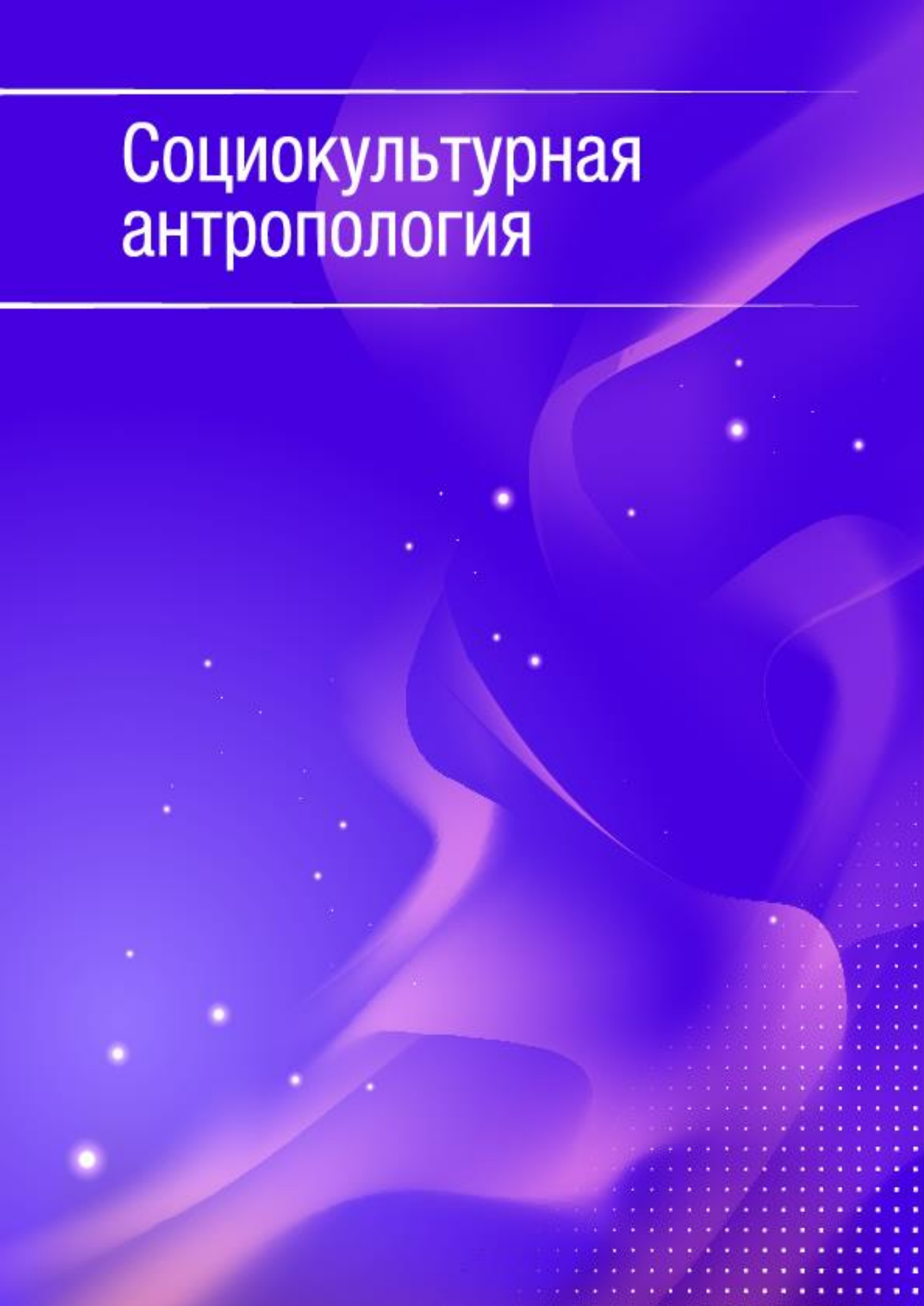


Социокультурная антропология





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, заведующая
кафедрой культурно-досуговой
деятельности ФГБОУ ВО
«Московский государственный
институт культуры»

Zharkova Alyona Anatolyevna,
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor of the Russian
Academy of Education, Head of the
Department of Cultural and Leisure
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 Kolomiitseva,
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

педагогики, 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. СИДОРОВ Д.С., КАЛИМУЛЛИН А.М. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ ВУЗА В ВОСПИТАНИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ, ОРИЕНТИРОВАННОЙ НА ЗАЩИТУ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНТЕРЕСОВ СТРАНЫ.....	6
2. ЕГОРОВА Е.А., БУГАЕВА. А.С. СТРАХ СЦЕНЫ У ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ В ПРОЦЕССЕ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ПРЕОДОЛЕНИЯ	13
3. БЭНЬ ЧЭНЬСИНЬ. РОЛЬ И ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕДАГОГА В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ДЕТЕЙ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ (С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ).....	18
4. ПОПОВА М.А. ПЕВЧЕСКАЯ ДИКЦИЯ ПРИ ИСПОЛНЕНИИ ФРАНЦУЗСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ.....	22
5. МА ЦЗИНВЭНЬ. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПЕДАГОГИКИ В ЕВРОПЕ И РОССИИ: ПРИМЕРЫ АДАПТИВНОЙ ИНТЕГРАЦИИ ДЛЯ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СИСТЕМ.....	29
6. ЗАРИПОВА З.М. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Ф. ЛИСТА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ	35

АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА

7. КУЗНЕЦОВ Е.А., КУЗНЕЦОВА М.С. ГОЛОСОВАЯ ПРИРОДА РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА: ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЙ ПРИЁМ «ПОДКРИКА» И ЕГО СЕМАНТИКА.....	42
8. СЮЙ ЖОБИНЬ. ИНТОНАЦИОННЫЙ СТРОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В.С. КАЛИННИКОВА	51
9. ЦАО ЛИШУАЙ. К ИСТОРИИ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ: ЭУФОНИУМ И ДРУГИЕ САКСГОРНЫ В ОРКЕСТРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА	54
10. КРАСНИКОВА А.С. ЧАСТУШКА КАК ЯВЛЕНИЕ В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М.Н. МОРДАСОВОЙ).....	61
11. ЗНАМЕНЩИКОВ В.А., ПОЛЯНСКАЯ А.А. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ: ДИАЛОГ СКВОЗЬ ВЕКА (И.С. БАХ – Д.Д. ШОСТАКОВИЧ).....	66

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

12. ПХАЛАДЗЕ Л.С. ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОРИЕНТАЦИИ КАК СТРУКТУРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ У СТУДЕНТОВ-БУДУЩИХ ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ В ВУЗЕ.....72
13. ЦЗЯ МЭНЮЙ. ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ВОКАЛИСТОВ – БУДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЙСКИХ ПАТРИОТИЧЕСКИХ ПЕСЕН: ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ 77
14. ЖЭНЬ ФАНИН. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Р. ШУМАНА «ЛЮБОВЬ И ЖИЗНЬ ЖЕНЩИНЫ»: КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОСВОЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ 82
15. ЧЖАН ЦЗИЮАНЬ. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МЕЖДУНАРОДНЫХ СОБЫТИЙ В КОРОТКИХ НОВОСТНЫХ ВИДЕО КНР И РФ 90
16. ЧЖАН ФАНЮЙ. ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В КИТАЙСКИХ ШКОЛАХ.....94

АНТРОПОЛОГИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ

Сидоров Дмитрий Сергеевич,
и.о. ректора Московского государственного института культуры,
кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры
Луганской Народной Республики, ветеран боевых действий

Калимуллин Адель Маратович,
соискатель

Sidorov Dmitry S.,
Acting Rector of the Moscow State Institute of Culture,
Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Worker of Culture
of the Lugansk People's Republic, combat veteran

Kalimullin Adel M.,
Applicant

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ ВУЗА В ВОСПИТАНИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ, ОРИЕНТИРОВАННОЙ НА ЗАЩИТУ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНТЕРЕСОВ СТРАНЫ

Аннотация. В статье рассматривается трансформация роли университетской библиотеки из традиционного хранилища знаний в активный центр патриотического воспитания и формирования гражданской идентичности. Анализируется педагогический потенциал библиотечно-информационной среды высшего учебного заведения в контексте обеспечения национальной безопасности Российской Федерации. Особое внимание уделяется интеграции библиотечных ресурсов в процесс подготовки молодежи к службе в Вооруженных Силах РФ, а также механизмам внеаудиторной работы, способствующим формированию ценностного отношения к защите Отечества. На основе анализа эмпирических данных и теоретических исследований выявлены ключевые факторы эффективности данного процесса. Представлены результаты мониторинга вовлеченности студентов в военно-патриотические мероприятия библиотечного профиля.

Ключевые слова: библиотечно-информационная среда, высшее образование, патриотическое воспитание, национальные интересы, защита Отечества, военная подготовка, внеаудиторная работа, гражданская идентичность, информационная безопасность, вузовская библиотека.

THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF THE UNIVERSITY'S LIBRARY AND INFORMATION ENVIRONMENT IN EDUCATING STUDENTS FOCUSED ON PROTECTING THE NATIONAL INTERESTS OF THE COUNTRY

Annotation. The article examines the transformation of the university library's role from a traditional knowledge repository into an active center for patriotic education and the formation of

civic identity. The pedagogical potential of the higher education institution's library and information environment is analyzed in the context of ensuring the national security of the Russian Federation. Particular attention is paid to the integration of library resources into the process of preparing youth for service in the Armed Forces of the Russian Federation, as well as to extracurricular activities mechanisms that contribute to the formation of value-based attitudes towards the defense of the Fatherland. Based on the analysis of empirical data and theoretical studies, key factors for the effectiveness of this process have been identified. The results of monitoring student engagement in library-profile military-patriotic events are presented.

Keywords: library and information environment, higher education, patriotic education, national interests, defense of the Fatherland, military training, extracurricular work, civic identity, information security, university library.

Современный этап развития российского общества характеризуется усилением геополитической напряженности и необходимостью консолидации общества вокруг базовых национальных ценностей. В этих условиях система высшего образования сталкивается с новым вызовом: необходимость не только предоставления качественных профессиональных знаний, но и формирования у обучающихся устойчивой мировоззренческой позиции, основанной на понимании и принятии национальных интересов государства. Защита суверенитета и территориальной целостности страны требует от будущих специалистов высокой степени гражданской ответственности и готовности к выполнению конституционного долга по защите Отечества.

Библиотечно-информационная среда (БИС) вуза традиционно воспринималась преимущественно как инфраструктурный элемент, обеспечивающий учебный процесс литературой и доступом к базам данных. Однако в современных реалиях она обладает значительным нереализованным педагогическим потенциалом. Библиотека университета сегодня представляет собой многофункциональное пространство, где пересекаются информационные, коммуникативные и культурные потоки. Именно здесь формируется информационная картина мира студента, закладываются основы критического мышления и способности противостоять деструктивным идеологическим влияниям.

Актуальность исследования обусловлена противоречием между возрастающими требованиями государства к качеству патриотического воспитания молодежи и недостаточной методической проработкой инструментов использования библиотечных ресурсов для решения задач военной и гражданской подготовки. Существующие программы часто носят формальный характер или ограничиваются рамками дисциплины «Основы безопасности жизнедеятельности» и военных кафедр, игнорируя возможности мягкой силы – культурно-просветительской деятельности библиотеки. Интеграция историко-патриотического контента, архивных материалов, мультимедийных ресурсов о героическом прошлом России в повседневную образовательную траекторию позволяет сделать процесс воспитания органичным и ненавязчивым.

Сущность проблемы заключается в необходимости переосмысления функций вузовской библиотеки. Она должна стать не просто поставщиком информации, но и субъектом воспитательного процесса, активно участвующим в конструировании смыслов, связанных с понятиями долга, чести и служения Родине. Эффективность этого процесса зависит от качества навигации по информационному пространству, умения отсеивать фейковую информацию и формировать уважительное отношение к истории своей страны. Таким образом, исследование педагогического потенциала БИС вуза в аспекте защиты

национальных интересов является своевременным и практически значимым для совершенствования воспитательной работы в высшей школе.

Проблематика взаимодействия образовательной среды и патриотического воспитания широко освещена в трудах российских ученых. Анализ научной литературы позволяет выделить несколько ключевых направлений исследований, касающихся роли информационных ресурсов и библиотек в формировании гражданской позиции. А также доказывает необходимость системного подхода, где библиотека выступает как один из центров сохранения культурной памяти. Без глубокого понимания исторического контекста невозможно формирование подлинного патриотизма, ориентированного на защиту национальных интересов.

Дискан Н.И. считает, что «Проблема формирования гражданского самосознания и нравственного становления молодежи является одной из наиболее актуальных. Важную роль в этом играет сохранение исторической памяти поколений. Постоянный научно-технический прогресс, смена политических режимов зачастую способствуют смене приоритетов, ведущей к ее утрате. Один из способов избежать интерпретаций истории – сохранение достоверных источников информации, доступной всем гражданам государства.

Хранителями ее являются государственные архивы, музеи и, конечно, библиотеки. Все документы, книги, газеты и журналы – носители информации – в разной степени доступны гражданам в этих учреждениях» [2, С. 314].

Вопросы трансформации библиотек вузов в центры духовно-нравственного воспитания представляют особую актуальность. Современная библиотека должна предлагать не только академические тексты, но и художественную литературу, мемуары, документальные свидетельства, которые эмоционально воздействуют на читателя, формируя эмпатию к судьбам защитников Отечества.

Роль информационной безопасности и медиаграмотности в контексте защиты национальных интересов анализируется в работах С.Ю. Анохиной, Т.Д. Логиновой. По мнению ученых «Одним из условий обеспечения национальной безопасности в информационной сфере в современный период является разработка средств защиты от информационного оружия. Информационное воздействие в XXI в. становится главным рычагом управления людьми. Оно практически вытесняет физическое воздействие, которое веками считалось единственным средством управления» [3, С. 23].

Несмотря на наличие многочисленных исследований отдельных аспектов темы, недостаток комплексных работ, связывающих именно библиотечно-информационную среду с конкретной задачей подготовки к защите национальных интересов и службе в армии, определяет необходимость данного исследования.

Таблица 1. Тематическая структура научных публикаций по проблеме патриотического воспитания в библиотечной среде вуза (2020–2025 гг.)

Направление исследования	Количество статей	Основные авторы	Степень разработанности
Теоретические основы патриотизма в образовании	45	Яничева Т.Е., Бердяева Н.М.	Высокая
Цифровые ресурсы и медиаграмотность	32	Соколов А.В., Тихомирова И.П.	Средняя
Внеаудиторная деятельность и клубные формы	28	Шилова О.Н., Ракитина Е.И.	Средняя

Направление исследования	Количество статей	Основные авторы	Степень разработанности
Подготовка к военной службе через библиотечные ресурсы	12	Костиков В.Г., Кузнецов С.А.	Низкая
Оценка эффективности воспитательного воздействия	15	Ефремов Д.В., Мазуркевич Л.А.	Низкая

Данные таблицы свидетельствуют о том, что практические аспекты использования библиотеки для военной подготовки изучены наименее полно, что создает поле для дальнейших экспериментов и внедрения новых методик.

Подготовка молодежи к службе в армии через потенциал библиотечно-информационной среды

Подготовка молодежи к службе в Вооруженных Силах РФ традиционно ассоциируется с физической подготовкой и изучением уставов на военных кафедрах или в учебных военных центрах. Однако успешная адаптация призывника зависит также от его морально-психологической устойчивости, понимания смысла службы и уровня общей культуры. Библиотечно-информационная среда вуза способна закрыть этот пробел, предоставляя интеллектуальную и эмоциональную базу для формирования готовности к службе.

Первым важным направлением является формирование исторической памяти. Знание ратного пути предков, понимание геополитических причин конфликтов, в которых участвовала Россия, создает фундамент для осознанного патриотизма. Библиотеки вузов обладают уникальными фондами краеведческой литературы, мемуарами участников боевых действий, редкими изданиями по военной истории. Организация тематических выставок «Герои нашего времени», «История полков», «Военная книга глазами современника» позволяет студентам соприкоснуться с реальными историями мужества. Важно, чтобы эти материалы были доступны не только в печатном, но и в электронном виде, с возможностью удаленного доступа, что соответствует цифровым привычкам современной молодежи.

Вторым аспектом является правовое просвещение. Многие молодые люди испытывают страх перед армейской службой из-за незнания своих прав и обязанностей. Библиотека может стать площадкой для распространения официальной правовой информации, разъясняющей порядок прохождения службы, социальные гарантии военнослужащих, льготы для студентов и выпускников. Создание специализированных информационных стендов и разделов на сайте библиотеки, содержащих ссылки на официальные ресурсы Министерства обороны РФ и законодательные акты, снижает уровень тревожности и дезинформации.

Следующее направление связано с развитием информационной гигиены. В условиях гибридных войн умение отличать правду от пропаганды становится навыком выживания. Библиотекари, выступая в роли навигаторов информации, проводят тренинги по работе с источниками, учат проверять факты, распознавать манипулятивные техники. Это напрямую влияет на способность будущего солдата сохранять ясность ума в условиях информационного шума и психологического давления противника.

Четвертый элемент – это поддержка семей военнослужащих и самих студентов, проходящих службу по контракту или участвующих в добровольческих формированиях. Библиотека может организовать сбор и передачу книг, средств гигиены, писем поддержки,

становясь центром волонтерской активности. Такая практика не только оказывает реальную помощь, но и воспитывает у остальных студентов чувство солидарности и сопричастности к общему делу защиты страны.

Таблица 2. Форматы работы вузовских библиотек по направлению «Подготовка к защите Отечества»

Формат работы	Содержание деятельности	Ожидаемый педагогический результат
Книжные выставки	Подбор литературы по военной истории, биографиям героев, уставам	Повышение интереса к военной теме, расширение кругозора
Информационные часы	Разъяснение законодательства о военной службе, льгот, порядка призыва	Снижение правового нигилизма, уменьшение страхов
Встречи с героями	Диалог с участниками боевых действий, ветеранами локальных конфликтов	Эмоциональное заражение примером мужества, живая история
Цифровые квизы	Онлайн-тестирование по истории армии, знанию государственной символики	Геймификация обучения, проверка знаний в неформальной обстановке
Волонтерские акции	Сбор посылок, написание писем, помощь семьям мобилизованных	Формирование навыков социальной ответственности и эмпатии

Реализация данных форматов требует тесного сотрудничества библиотекарей с преподавателями кафедр истории, права и безопасности жизнедеятельности, а также с отделом по воспитательной работе вуза. Только в рамках единого образовательного пространства библиотечные инициативы приобретают системный характер и дают устойчивый воспитательный эффект.

Внеаудиторная работа в современном вузе перестала быть факультативным дополнением к учебному процессу и превратилась в самостоятельный мощный ресурс формирования личности. В контексте библиотечно-информационной среды она приобретает особое значение, так как позволяет выйти за рамки жестких академических стандартов и обратиться к личностным смыслам студентов.

Специфика внеаудиторной работы в библиотеке заключается в ее добровольности и неформальности. Студент приходит сюда не за оценкой, а за интересом, общением или саморазвитием. Это создает благоприятную психологическую атмосферу для усвоения ценностей. Мероприятия, проводимые в формате дискуссионных клубов, кинолекториев, литературных гостиных, позволяют обсуждать сложные вопросы защиты национальных интересов без назидательного тона.

Ключевым элементом такой работы является проектная деятельность. Студенты сами могут инициировать создание электронных альбомов памяти, запись видеопортретов с родственниками-фронтовиками, разработку виртуальных экскурсий по местам боевой славы своего региона. В процессе реализации таких проектов они глубоко погружаются в материал, развивают навыки командной работы и исследовательской деятельности. Библиотека выступает здесь как методический центр, предоставляющий ресурсы, оборудование и консультационную поддержку.

Важную роль играет интеграция цифровых технологий. Использование VR-очков для виртуального посещения музеев боевой славы, создание подкастов на патриотические темы, ведение блогов библиотеки в социальных сетях позволяют говорить с молодежью на одном языке. Внеаудиторная работа в цифровой среде стирает границы между аудиторией и внешним миром, делая патриотическое воспитание непрерывным процессом.

Эффективность внеаудиторной работы зависит от качества обратной связи. Регулярные опросы, фокус-группы, анализ посещаемости мероприятий и активности в социальных сетях позволяют корректировать содержание программ, делая их более релевантными запросам студенчества.

Таблица 3. Показатели эффективности внеаудиторной патриотической работы в библиотечной среде

Критерий оценки	Индикаторы	Методы измерения
Вовлеченность	Количество участников мероприятий, рост числа подписчиков в соцсетях	Статистический учет, аналитика платформ
Качество восприятия	Уровень удовлетворенности мероприятиями, глубина вопросов в дискуссиях	Анкетирование, экспертная оценка модераторов
Поведенческие изменения	Участие студентов в волонтерских акциях, вступление в поисковые отряды	Мониторинг активности во внешних организациях
Информационная компетентность	Умение находить достоверные источники, снижение доли фейков в репостах	Тестирование, анализ пользовательского контента

Анализ данных показывает, что наибольший отклик вызывают мероприятия интерактивного характера и те, что связаны с личными историями. Лекции в чистом виде имеют меньшую эффективность. Это подтверждает тезис о необходимости смены парадигмы с трансляции знаний на совместное проживание опыта.

Педагогический потенциал библиотечно-информационной среды вуза в воспитании обучающихся, ориентированном на защиту национальных интересов, является значительным и многогранным. Библиотека современного университета способна выступать не только как хранилище знаний, но и как активный агент социализации, формирующий гражданскую идентичность и готовность к защите Отечества.

Интеграция библиотечных ресурсов в процесс подготовки молодежи к службе в армии позволяет компенсировать недостатки чисто милитаризированных подходов, добавляя к ним гуманитарное, историческое и правовое измерения. Работа с исторической памятью, правовое просвещение, развитие информационной гигиены и поддержка волонтерских инициатив создают комплексную систему воспитания, основанную на осознанности и личной ответственности.

Внеаудиторная работа в библиотеке, построенная на принципах добровольности, интерактивности и цифровизации, обеспечивает высокую степень вовлеченности студентов. Переход от пассивного потребления информации к активному созиданию контента позволяет молодым людям самостоятельно присваивать ценности патриотизма.

Для дальнейшей реализации этого потенциала необходимо развитие нормативно-правовой базы, регламентирующей взаимодействие библиотек с военными ведомствами, увеличение финансирования на закупку актуальной литературы и модернизацию

технического оснащения, а также повышение квалификации библиотечных сотрудников в области педагогики и психологии патриотического воспитания. Только системная работа всех субъектов образовательного процесса позволит подготовить поколение, способное эффективно защищать национальные интересы России в любых условиях.

Литература:

1. Анохина С.Ю., Логинова Т.Д. Информационная безопасность как основной элемент системы национальной безопасности // АЮВ. 2016. №4 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/informatsionnaya-bezopasnost-kak-osnovnoy-element-sistemy-natsionalnoy-bezopasnosti> (дата обращения: 12.07.2026).
2. Дискaя, Н. И. Ресурсы и проекты библиотеки как средство по сохранению исторической памяти / Н. И. Дискaя // Архив в социуме - социум в архиве: материалы второй региональной научно-практической конференции, Челябинск, 31 мая 2019 года. – Челябинск: Б. и., 2019. – С. 314-316. – EDN WWEAIK.
3. Ефремов Д.В. Мониторинг эффективности воспитательной деятельности образовательных организаций: методическое пособие. – М.: Просвещение, 2023. – 180 с.
4. Казакова, А. Ф. Литературный клуб при университетской библиотеке как центр культурного досуга молодежи / А. Ф. Казакова, Л. А. Корнилова // Вестник педагогических наук. – 2024. – № 1. – С. 37-43. – DOI 10.62257/2687-1661-2024-1-37-43. – EDN RYHMZF.
5. Концепция патриотического воспитания граждан Российской Федерации. Утверждена Распоряжением Правительства РФ от 3 ноября 2020 г. N 2865-р.
6. Патриотическое воспитание в системе высшего образования: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 75-летию начала контрнаступления советских войск в битве под Москвой, Москва, 01–02 декабря 2016 года / Ответственный редактор З.З. Мухина. – Москва: Национальный исследовательский технологический университет "МИСиС", 2017. – 282 с. – ISBN 978-5-906846-97-6. – EDN YTDFDL.
7. Резер Т.М. Патриотическое воспитание молодежи в условиях современных вызовов // Педагогический журнал Башкортостана. 2023. №3 (101). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patrioticheskoe-vospitanie-molodezhi-v-usloviyah-sovremennyh-vyzovov> (дата обращения: 12.07.2026).
8. Федеральный закон «О воинской обязанности и военной службе» от 28.03.1998 N 53-ФЗ (с изм. и доп.).

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

Бугаева Анна Сергеевна,
магистрант кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: tizil@bk.ru

Egorova Elena A.,
professor of the academic singing department
FGBOU VO "Moscow State Institute of Culture"

Bugayeva Anna S.,
Master's student of the Department of Academic Singing
Federal State Budgetary Educational Institution
of Higher Education "Moscow State Institute of Culture"

СТРАХ СЦЕНЫ У ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ В ПРОЦЕССЕ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Аннотация. Статья посвящена страху сцены у детей и подростков в процессе вокального обучения. Рассматриваются психологические механизмы формирования негативного сценического волнения: страх публичной оценки, неустойчивая самооценка, возрастные особенности эмоциональной сферы, дефицит навыков саморегуляции и влияние стрессовых факторов концертной ситуации. Показано, что сценическое волнение может носить как деструктивный, так и мобилизующий характер. Обоснованы педагогические стратегии преодоления страха сцены: поэтапная адаптация к публичности, развитие саморегуляции и концертной готовности, работа с телесным напряжением и формирование поддерживающей образовательной коммуникации.

Ключевые слова: страх сцены, сценическое волнение, дети, вокальное обучение, педагогические стратегии, концертная готовность.

STAGE FRIGHT IN CHILDREN AND ADOLESCENTS IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING: PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF FORMATION AND PEDAGOGICAL STRATEGIES FOR OVERCOMING

Annotation. The article examines stage fright in children and adolescents within the process of vocal training. The psychological mechanisms underlying negative stage anxiety are analyzed, including fear of public evaluation, unstable self-esteem, age-related characteristics of emotional development, insufficient self-regulation skills, and the impact of stress factors inherent in concert performance situations. It is shown that stage anxiety may have both destructive and mobilizing effects on performance. The paper substantiates pedagogical strategies aimed at overcoming stage

fright, such as gradual adaptation to public performance, development of self-regulation and concert readiness skills, work with bodily tension, and the formation of supportive educational communication.

Keywords: stage fright, stage anxiety, children, vocal training, pedagogical strategies, concert readiness.

Проблема сценического волнения занимает одно из центральных мест в психологии музыкально-исполнительской деятельности. Практически каждый исполнитель – от начинающего ученика до признанного мастера — сталкивается с тревогой перед выходом к публике, однако в детском и подростковом возрасте данное состояние приобретает особую остроту. В этот период переживание сцены накладывается на процессы становления личности, формирование самооценки и развитие эмоциональной сферы, что делает страх ошибки и оценивания особенно значимым.

Исследования показывают, что учащиеся музыкально-исполнительских специальностей подвержены высокому уровню профессионально обусловленного стресса и нуждаются в систематическом психологическом сопровождении [10, с. 66]. В условиях вокального обучения страх сцены способен не только ухудшать качество исполнения, но и тормозить становление исполнительской уверенности, препятствовать раскрытию художественного потенциала и провоцировать дезадаптацию.

Цель статьи – проанализировать психологические механизмы формирования сценического страха у детей и подростков в процессе вокального обучения и определить педагогические стратегии его преодоления.

Методологическая основа исследования представляет собой теоретический анализ психолого-педагогической и музыкально-психологической литературы о сценическом волнении и стрессовых состояниях у юных исполнителей. Используются методы сопоставления подходов к объяснению сценического волнения, выделения устойчивых факторов риска и обобщения педагогических практик, направленных на формирование концертной готовности. Дополнительно привлекается междисциплинарный контекст исполнительских искусств, позволяющий рассмотреть вокальное выступление как ситуацию особого психофизиологического режима и оценить возможности педагогической регуляции этого режима. В качестве эмпирической опоры используются данные исследований стрессоустойчивости подростков и описания педагогических кейсов в системе музыкального образования [10, с. 66].

Для достижения поставленной цели необходимо, прежде всего, уточнить содержание самого феномена сценического волнения как особого эмоционального состояния, возникающего в ситуации публичного выступления [7, с. 45]. В этом контексте сценическое волнение связано с реакцией организма на стрессогенный фактор, активирующий инстинкт самосохранения, а его психологическое ядро нередко формируется вокруг страха социальной оценки, то есть социального страха [7, с. 46].

С точки зрения общей психологии стресс определяется как неспецифический ответ организма на предъявляемое требование, связанный с перестройкой жизнедеятельности [10, с. 68]. Для подростков, вовлеченных в профессиональное музыкальное обучение, характерна повышенная подверженность профессиональному стрессу и тревожности [10, с. 66].

Вокальная деятельность имеет ряд специфических особенностей, усиливающих стрессовую нагрузку: высокая степень публичности; зависимость качества исполнения от

текущего психофизиологического состояния; невозможность «скрыть» ошибки; выраженная телесная вовлеченность (дыхание, голосовой аппарат). В рамках концепции концертной готовности оптимальное выступление возможно только при согласованности физического, эмоционального и умственного компонентов подготовки; нарушение любого из них закономерно усиливает тревогу [3, с. 1].

Далее целесообразно перейти от общего описания феномена к анализу факторов, определяющих, почему у одних учащихся сценическое волнение остается управляемым, а у других закрепляется в форме устойчивого страха сцены. Центральное место здесь занимает рассмотрение индивидуально-типологических особенностей и фоновой тревожности, которые задают исходный уровень реактивности и эмоциональной чувствительности обучающегося.

Индивидуальные различия играют решающую роль в формировании сценического состояния. Согласно концепции Б.М. Теплова, музыкальные способности неразрывно связаны с особенностями нервной системы и эмоциональной чувствительностью личности [9, с. 7]. Повышенная эмоциональная отзывчивость, являясь ресурсом художественной выразительности, одновременно делает ребенка более уязвимым к тревожности. В музыкальной психологии подчеркивается, что исполнительская успешность требует сформированной психической саморегуляции и умения входить в оптимальное концертное состояние [6, с. 295]; недостаточная зрелость этих навыков в подростковом возрасте повышает вероятность доминирования деструктивного волнения.

Следующим значимым аспектом анализа выступает тревожность как устойчивый эмоциональный фон профессионального музыкального обучения. В образовательной среде формируется специфический фон постоянной оценки и высокой ответственности [10, с. 69], на котором ситуативная тревога может закрепляться и трансформироваться в устойчивый страх сцены. В эмпирических наблюдениях над учащимися эстрадного вокала отмечаются типичные проявления негативного сценического волнения: мышечная зажатость, сбой дыхания, ухудшение дикции, снижение концентрации внимания [4, с. 74].

Важно учитывать и психофизиологический контур переживания: хронический стресс часто сопровождается соматическими реакциями — учащенным сердцебиением, мышечным напряжением и нарушениями дыхания [1, с. 34]. В вокальной деятельности это критично, поскольку качество звукоизвлечения напрямую зависит от дыхательной опоры и степени мышечной свободы.

Когнитивный компонент сценического страха тесно связан с оценкой собственных возможностей. Отмечается, что причиной волнения может становиться как заниженная, так и завышенная самооценка, приводящая к неустойчивости ожиданий результата и усилению страха ошибки [7, с. 46]. В подростковом возрасте данная проблема усугубляется нестабильностью самооценки и высокой чувствительностью к сравнению с другими, что повышает риск формирования избирательного поведения.

В логике дальнейшего анализа необходимо разграничить формы проявления сценического волнения, выделив его деструктивный и продуктивный варианты, поскольку именно от характера переживания зависит влияние данного состояния на исполнительскую деятельность. Описывается «волнение-паника» как состояние, блокирующее исполнительскую деятельность [7, с. 47], и «волнение-подъем», характеризующееся мобилизацией и творческим воодушевлением [7, с. 48]. Концепт «оптимального концертного состояния» фиксирует ситуацию согласованной работы интеллектуальных,

эмоциональных и волевых компонентов личности [6, с. 295]. Таким образом, педагогическая задача состоит не в устранении волнения как такового, а в его трансформации.

Переходя к педагогическим стратегиям, следует подчеркнуть, что эффективность работы со страхом сцены определяется системностью подготовки и постепенной адаптацией к публичности. Практика многократного «обыгрывания» репертуара в разных условиях (малые аудитории, школьные мероприятия, домашние выступления) выступает механизмом формирования адаптационных реакций и снижения новизны стрессора [3, с. 2]. Одновременно важна целенаправленная работа над эмоциональной саморегуляцией, поскольку именно дефицит навыков управления состоянием часто лежит в основе негативного сценического волнения [4, с. 80].

С позиции музыкальной психологии уместно говорить о комплексе приемов саморегуляции: дыхательные упражнения, визуализация, внутренний прогон произведения и настрой на исполнительскую задачу повышают вероятность входа в оптимальное концертное состояние [6, с. 296]. В этом же ряду находятся техники релаксации, направленные на снижение мышечного зажима и общего уровня физиологического напряжения, что уменьшает выраженность стрессовой реакции организма [1, с. 56]. Для вокалистов это особенно актуально, поскольку избыточное напряжение нарушает дыхательную опору и свободу голосоведения, ухудшая устойчивость исполнения.

В качестве междисциплинарного усиления педагогического блока целесообразно опереться на традицию актерской психотехники, где разработаны инструменты управления сценическим состоянием. В системе К. С. Станиславского «сценическое самочувствие» понимается как управляемая структура, включающая внимание, внутреннюю собранность и физическую свободу; педагогически это соответствует задаче перевода тревоги в рабочую мобилизацию и удержание фокуса на художественном действии [8, с. 52]. Упражнения на концентрацию внимания, «круги внимания», работа с мышечным зажимом и формирование устойчивого «сценического настроения» могут быть адаптированы к вокальному обучению как часть предвыступительной подготовки и тренировки исполнительской устойчивости [8, с. 60].

Наконец, существенное значение имеет характер педагогического взаимодействия и поддерживающей коммуникации. В логике концепции Б. М. Теплова развитие способностей предполагает гармоничное развитие личностных качеств и бережное отношение к эмоциональной сфере обучающегося [8, с. 10]. Поддерживающая педагогическая позиция снижает уровень социальной тревожности и формирует у ученика опыт «безопасной» публичности, в которой ошибка не трактуется как угроза статусу.

Страх сцены у детей и подростков в процессе вокального обучения представляет собой многокомпонентный феномен, включающий индивидуально-типологические особенности, уровень тревожности, специфику профессиональной среды и особенности педагогического взаимодействия. Высокая подверженность юных музыкантов профессиональному стрессу подтверждается эмпирическими исследованиями [10, с. 66], однако при систематической педагогической работе возможно формирование устойчивости, развитие саморегуляции и трансформация негативного волнения в творческий ресурс.

Проведенный анализ позволяет заключить, что наиболее продуктивной является стратегия, объединяющая поэтапную адаптацию к сцене, тренировку навыков психической саморегуляции и работу с телесным напряжением, а также создание поддерживающей образовательной среды. В результате сценическое выступление перестает восприниматься как неконтролируемая угроза и постепенно превращается в профессионально управляемую

ситуацию, где волнение выполняет мобилизующую функцию и способствует художественной выразительности. Тем самым преодоление страха сцены выступает не только задачей исполнительской подготовки, но и важным условием личностного развития ребенка.

Литература:

1. Гейссельхарт Р., Хофманн-Буркарт К. Прощай, стресс! Лучшие техники релаксации / пер. с нем. М. Э. Рёш. 2-е изд., испр. М.: Омега-Л, 2006. 118 с.
2. Гнездилов Г.В., Трофимова А.П. Теоретические аспекты психологических особенностей исполнительской деятельности как вида профессиональной деятельности артиста хора // Мир науки. Педагогика и психология. 2025. Т. 13. № 1.
3. Клипикова А.А. Проблема преодоления сценического волнения учащихся [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-preodoleniya-stsenicheskogo-volneniya-uchaschihsya> (Дата обращения: 20.02.2026).
4. Корчагина Н.В., Калмыкова М.С. Способы снятия негативного сценического волнения у учащихся класса эстрадного вокала детской школы искусств // Музыкальное искусство и образование. 2017. № 4 (20). С. 72–82.
5. Маслова А.А. Сценическое волнение певца и способы его преодоления // Конференция «Ломоносов 2017»: материалы. М.: МГУ, 2017.
6. Петрушин В.А. Музыкальная психология: учебник и практикум для академического бакалавриата. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2017.
7. Рыжова Е. Сценическое волнение: причины и преодоление // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2018. № 6. С. 44–56.
8. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. М.: Искусство, 1989. 479 с.
9. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1961. 126 с.
10. Томчук С.А. Преодоление сценического волнения музыкантов перед концертными выступлениями // Проблемы современного педагогического образования [Электронный ресурс]. 2023. № 79-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/preodolenie-stsenicheskogo-volneniya-muzykantov-pered-kontsertnymi-vystupleniyami> (Дата обращения: 20.02.2026).
11. Фёдорова А.М., Фирсова Д.В. Сравнительная характеристика стрессоустойчивости подростков, занимающихся музыкально-исполнительской деятельностью и боевыми единоборствами // Музыкальное искусство и образование. 2015. № 1. С. 66–75.

Бэнь Чэньсинь,

аспирант Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет имени А. И. Герцена
e-mail: benchenxin666@gmail.com

Ben Chenxin,

Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

РОЛЬ И ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕДАГОГА В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ДЕТЕЙ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ (С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ)

Аннотация. В статье рассматриваются роль и задачи музыкального педагога в развитии творческого потенциала детей в начальной школе с точки зрения русской музыкальной педагогики. В эмпирической части статьи представлены результаты педагогического наблюдения, подтверждающие эффективность данных подходов. Автор показывает, что успех в раскрытии творческих способностей учащихся зависит как от профессиональных навыков педагога, так и от его личностных качеств – любви к детям, эмпатии и веры в потенциал каждого ученика.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, творческий потенциал, начальная школа, педагогическое мастерство, индивидуальный подход.

THE ROLE AND TASKS OF A MUSIC TEACHER IN THE DEVELOPMENT OF CHILDREN'S CREATIVE POTENTIAL IN ELEMENTARY SCHOOL (FROM THE POINT OF VIEW OF RUSSIAN MUSIC PEDAGOGY)

Annotation. The article examines the role and tasks of a music teacher in developing the creative potential of children in elementary school from the perspective of Russian music pedagogy. The empirical part of the article presents the results of pedagogical observation confirming the effectiveness of these approaches. The author shows that success in revealing students' creative abilities depends both on the teacher's professional skills and on his personal qualities – love for children, empathy, and belief in the potential of each student.

Key words: music pedagogy, creative potential, elementary school, pedagogical skills, individual approach.

Введение

Согласно современным тенденциям, профессиональный образ лица, занимающегося педагогической деятельностью, приобретает всё большую значимость. Это касается всех сфер деятельности, включая и область дополнительного музыкального образования. Преподавание искусства, в частности музыки, обладает уникальными характеристиками, выделяющими его из общего ряда профессий.

Современная система начального музыкального образования ориентирована не только на формирование исполнительских навыков, но и на развитие творческого потенциала учащихся. Однако в массовой педагогической практике музыкальное обучение нередко сводится к техническому воспроизведению нотного текста, тогда как творческая инициатива ребенка остается невостребованной. Данное противоречие актуализирует вопрос о роли музыкального педагога в начальной школе. Цель работы – выявить роль и задачи музыкального педагога в развитии творческого потенциала младших школьников в контексте традиций русской музыкальной педагогики.

В качестве теоретической основы исследования выступили труды представителей русской музыкально-педагогической школы: принцип интонационно-образного мышления Б.В. Асафьева, концепция единства технического и художественного развития Г.Г. Нейгауза, а также идеи Д.Б. Кабалева о приоритете слухового воспитания над нотографическим. Методы исследования: теоретический анализ литературы, сравнительно-исторический подход, педагогическое наблюдение, анкетирование родителей.

Материалы и методы исследования

Методологическая основа исследования включает теоретический анализ и обобщение научной литературы по проблемам музыкальной педагогики. Наряду с этим используется сравнительно-исторический подход, при котором развитие педагогических идей прослеживается в русской музыкально-образовательной традиции. Для уточнения практической стороны вопроса привлечен также метод анализа педагогического опыта, позволяющий рассмотреть конкретные аспекты деятельности музыкального педагога в условиях начальной школы.

Литературный обзор

Проблема развития творческого потенциала младших школьников в музыкальном образовании привлекает внимание исследователей, работающих в русле гуманистической педагогики. В работах Н.П. Андреевой подчеркивается, что подготовка и проведение творческих мероприятий дают положительный эффект при условии создания особых социокультурных условий, а коллективная и индивидуальная работа с учащимися предполагает развитие авторского и личного видения [1]. В исследованиях Н.П. Андреевой и В. И. Никифоровой отмечается, что пластическая выразительность участников студии строится на множестве стимулов, возбуждающих любознательность и мыслительную активность учащихся [2]. Н.П. Андреева и Ж. В. Шарафуллина указывают на эффективность драматизации урока как способа формирования творческой личности детей и подростков [3].

Вопросы музыкального образования в начальной школе рассматриваются в работах М. В. Гутовец, которая анализирует особенности современного обучения в детских музыкальных школах [4]. Э.И. Медведь в своем учебном пособии обосновывает роль эстетического воспитания в системе дополнительного образования [5]. Т.А. Молчанова и М.А. Снегирёва рассматривают современные подходы к роли педагога детской музыкальной школы в воспитании учащихся [6]. О.А. Сафронова в своих исследованиях обосновывает необходимость дифференцированного подхода для развития творческого потенциала учащихся на занятиях фортепиано [7].

Вместе с тем, анализ литературы показывает, что вопрос о роли и задачах музыкального педагога в развитии творческого потенциала младших школьников именно с позиции русской музыкально-педагогической традиции (Асафьев, Кабалевский, Нейгауз) не

получил в современных исследованиях развернутого освещения. Настоящая статья призвана восполнить этот пробел.

Результаты и обсуждения

Для эмпирической проверки теоретических положений было проведено педагогическое наблюдение. В наблюдении участвовали 30 учащихся начальной школы (по 15 человек в двух группах). Первая группа обучалась с опорой на принципы русской музыкальной педагогики (образное обсуждение музыки, элементарная импровизация, интонационно-смысловой анализ, побуждение к самостоятельной интерпретации). Вторая группа занималась по традиционной репродуктивной методике (точное воспроизведение текста, ритма и мелодии без специальной работы над творческой инициативой). Длительность наблюдения составила два месяца.

В начале работы в обеих группах фиксировались близкие показатели: устойчивый интерес к музыкальным занятиям проявляли 47 % детей первой группы и 45 % второй, готовность самостоятельно предлагать исполнительские решения отмечалась у 20 % и 18 % соответственно, эмоционально-образные характеристики музыки могли дать 27 % и 25 % учащихся. К завершению наблюдения различия стали более заметными. В первой группе интерес к занятиям поднялся до 80 %, число детей, проявлявших инициативу при исполнении, достигло 67 %, а способность словесно раскрывать художественный образ музыкального произведения была зафиксирована у 73 % учащихся. Во второй группе те же показатели изменились менее значительно и составили 53 %, 27 % и 34 %. Дополнительно анкетирование родителей показало, что у 71 % детей первой группы дома чаще возникало стремление самостоятельно петь, подбирать мелодии или обсуждать прослушанную музыку, тогда как во второй группе подобные проявления отмечались у 38 %. Полученные данные позволяют включить в текст положение о том, что фигура музыкального педагога в начальной школе связана не только с передачей знаний и первоначальных исполнительских навыков, но и с организацией такой художественной среды, в которой ребёнок начинает воспринимать музыку как пространство личного высказывания, а не только как материал для точного воспроизведения. Именно в этом аспекте подходы русской музыкальной педагогики обнаруживают свою практическую значимость.

Заключение

Развитие творческого потенциала младших школьников в музыкальном обучении требует гуманистического и личностно ориентированного подхода, основанного на учёте индивидуальных особенностей ребёнка. Важную роль здесь играет включение детей в музыкальное творчество, использование игровых форм работы, связь музыки с другими видами искусства и создание доброжелательной атмосферы, в которой ребёнок чувствует уверенность и может свободно проявлять себя.

Эффективность этого процесса во многом зависит от самого педагога, его профессиональной гибкости, культуры и готовности к постоянному совершенствованию.

Литература:

1. Андреева, Н.П. Специфика сотрудничества современной детской библиотеки и образовательного учреждения (на примере проведения мероприятий, посвящённых 100-летию поэта Расула Гамзатова) / Н.П. Андреева, П. Ефремова // Сахаровские чтения-2023: сборник материалов IX Международной научно-практической конференции,

Санкт-Петербург, 30 ноября – 1 декабря 2023 года / Санкт-Петербургский государственный институт культуры, кафедра библиотекосведения и теории чтения. – Санкт-Петербург, 2023. – С. 39–43.

2. Андреева, Н.П. Методика работы с телом в системе занятий театрального коллектива / Н.П. Андреева, В.И. Никифорова // Наука и практика в образовании: электронный научный журнал. – 2023. – Т. 4, № 3. – С. 125–129.

3. Андреева, Н.П. Драматизация урока или внеурочного занятия как эффективный способ формирования творческой личности детей и подростков / Н.П. Андреева, Ж.В. Шарафуллина // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2022. – № 204. – С. 35–43.

4. Гутовец, М.В. Некоторые особенности современного музыкального образования в детской музыкальной школе // Молодой учёный. – 2015. – № 22.3. – С. 6–8.

5. Медведь, Э.И. Эстетическое воспитание школьников в системе дополнительного образования: учебное пособие / Э.И. Медведь. – Москва: Центр гуманитарной литературы «РОН», 2002. – 48 с. – С. 22–26.

6. Молчанова, Т.А. Современный взгляд на роль педагога детской музыкальной школы в воспитании учащихся / Т.А. Молчанова, М.А. Снегирёва // Вестник КАФУ. – URL: <http://www.vestnik-kafu.info/journal/26/1100/> (дата обращения: 17.05.2026).

7. Сафронова, О.А. Дифференцированный подход в развитии творческого потенциала учащихся на занятиях фортепиано // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 3016–3020.

Попова Мария Артемовна,
студент института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена»
e-mail: mpopova1515@yandex.ru

Popova Maria A.,
Student at the Institute of Music, Theatre, and Choreography
of the Herzen State Pedagogical University of Russia

ПЕВЧЕСКАЯ ДИКЦИЯ ПРИ ИСПОЛНЕНИИ ФРАНЦУЗСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Аннотация. История развития европейских и русских вокальных школ ярко демонстрирует процесс взаимного формирования художественных характеристик и педагогической практики. Европейские школы, пройдя путь от религиозных обрядов к светской сцене, сформировали разнообразные педагогические системы, основанные на технике бельканто; русская школа, опираясь на опыт Западной Европы, интегрировала местные национальные элементы, создав универсальную, адаптированную под этнокультурные нужды и возможности, педагогическую модель, сочетающую общенаучные подходы и специфические научно обоснованные методы, учитывающие и раскрывающие национальный характер. Различие в обучении камерному и оперному вокалу, по сути, является практическим отражением особенностей школ: первое акцентирует тонкое взаимодействие, второе – драматическую выразительность. Анализ опыта «старших коллег» академической камерной и оперной вокальной педагогики позволяет резюмировать: в современном вокальном образовании любого этнокультурного ареала передача технических тонкостей и художественных концепций различных школ, баланс между технической подготовкой и эмоциональным выражением по-прежнему остаются ключевыми учебными задачами, а обмен и интеграция между различными школами будут продолжать вливать новую энергию в устойчивое развитие вокального искусства.

Ключевые слова: Европа, Россия, вокальное искусство, вокальная педагогика, национальные особенности, система вокального образования, Китай, адаптивная интеграция.

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF VOCAL ART AND PEDAGOGY IN EUROPE AND RUSSIA: EXAMPLES OF ADAPTIVE INTEGRATION FOR MODERN EDUCATIONAL SYSTEMS

Annotation. The history of the development of European and Russian vocal schools clearly demonstrates the process of mutual formation of artistic characteristics and pedagogical practice. European schools, having passed the way from religious rites to the secular stage, have formed various pedagogical systems based on the bel canto technique; the Russian school, relying on the experience of Western Europe, has integrated local national elements, creating a universal

pedagogical model adapted to ethno-cultural needs and opportunities, combining general scientific approaches and specific scientifically grounded methods, taking into account and revealing the national character. The difference in teaching chamber and opera singing is essentially a practical reflection of the characteristics of the schools: the former emphasizes subtle interaction, while the latter emphasizes dramatic expressiveness. The analysis of the experience of "senior colleagues" in academic chamber and opera vocal pedagogy allows us to summarize: in modern vocal education in any ethno-cultural area, the transfer of technical subtleties and artistic concepts of various schools, the balance between technical training and emotional expression, remain key educational objectives, and the exchange and integration between different schools will continue to inject new energy into the sustainable development of vocal art.

Keywords: Europe, Russia, vocal art, vocal pedagogy, national characteristics, vocal education system, China, adaptive integration.

Современная система подготовки академических и оперных вокалистов в Китае в настоящее время находится в поиске эффективных образовательных моделей, гармонично сочетающих обширные культурологические знания, универсальные эстетические принципы и глубокие методические традиции, сформировавшиеся за несколько веков развития академического и оперного вокала во всемирно признанных европейских исполнительских школах [1]. В ходе научно-исследовательских поисков и педагогических экспериментов китайских коллег зачастую обнаруживается нехватка исторических знаний и статистических данных о генезисе художественно-эстетических и музыкально-педагогических феноменов, составляющих сущность вокального исполнительского искусства [2], являющегося целью обучения современных певцов в вузах в большинстве стран мира.

Истоки европейского вокального искусства можно проследить до традиций драматического пения в Древней Греции и Риме, где важность четкости звучания и ритмической точности заложила ранние основы для последующей вокальной подготовки. Вокальное искусство Древней Греции (XII в. до н.э. – 146 г. до н.э.) и Древнего Рима (146 г. до н.э. – 476 г. н.э.) вместе составляют античный период европейского вокального искусства. Этот период занимает очень важное место во всей западной музыкальной традиции, являясь истоком западного вокального искусства Нового и Новейшего времени [3].

Помимо того, что Древняя Греция являлась колыбелью всей западной художественной культуры, влияние древнегреческой музыки на мировую культуру проявилось не только в сохранении конкретных произведений, но, в первую очередь, в том, что она направляла и стимулировала развитие и расцвет музыкального искусства в глобальном масштабе [3]. В рассматриваемый период не существовало устоявшейся системы нотной записи для исполнения, и певцы в значительной степени полагались на импровизацию, что предъявляло крайне высокие требования к их художественному мастерству. Для древнегреческих вокальных произведений была также характерна монодическая фактура, декламационный склад, простота мелодических линий и четкость ритмического рисунка. Достаточно интересно обнаруживать схожие принципы, критерии качества и в современных формах вокального образования, имеющих в своей основе европейские модели.

В 146 г. до н.э. Древний Рим одержал победу над Древней Грецией, после чего римляне интегрировали в свою культуру выдающиеся достижения греков в области религии, философии, эстетики, драмы и т. д. Не придавая большого значения древнегреческой

музыке, считая её недостаточно величественной и могучей, аристократия, однако, наделила музыкальное образование статусом хорошего воспитания и принадлежностью к высшему обществу. Появление придворных музыкантов ознаменовало превращение музыки в способ развлечения и досуга для знати [3]. В этот период получили развитие производство и исполнительство на музыкальных инструментах (особенно медных духовых), были созданы большие духовые оркестры, которые выступали вместе с хорами на крупных мероприятиях. Древний Рим сыграл роль моста и связующего звена между древнегреческой цивилизацией и средневековой культурой.

В эпоху Средневековья вокал в основном служил религиозному богослужению, и такие одноголосные формы, как григорианский хорал, стали основным направлением. Обучение того времени было сосредоточено на правильном произношении латинских текстов и чистой передаче мелодической линии, опиралось на устную передачу от учителя к ученику и было направлено на подготовку специальных певчих для церковных обрядов [4]. В целом именно в этот период культура и искусство обрели многие уникальные черты философско-эстетического, художественного и педагогического содержания, которые современная музыкальная культура и образование унаследовали в качестве фундаментальных основ и ценных ресурсов [4]. Христианская музыкальная традиция Средневековья занимает исключительно важное место в истории европейского вокального искусства. Ранние формы религиозной музыки берут начало в иудейской литургической практике, использовавшейся в храмах различного назначения и во время разнообразных обрядов. Столица Восточной Римской империи, Константинополь, в средние века стала культурным центром, синтезировавшим музыкальные традиции Запада и Востока [5]. Византийская культура создала наиболее характерные образцы вокального творчества – гимны, основанные на библейских текстах, которые также считаются древнейшей формой собственно христианского песнопения. В контексте религиозной музыки хорал стал основнымместилищем идей средневековой музыкальной культуры. Возникновение григорианского хорала стало ключевым событием в музыкальной истории Средневековья и всей западной традиции в целом. В известном смысле все музыкальные жанры, развивавшиеся на протяжении последующего тысячелетия средневековой эпохи, представляют собой производные формы или вариации на тематику григорианского хорала [4; 5].

Одним из значительных инновационных достижений вокального искусства Средневековья стало изобретение полифонической музыки. Способ композиции в полифонической музыке именовался «органумом», изначально обозначавшим инструментальные партии, добавлявшиеся к литургическим песнопениям. В процессе последующего развития полифонической музыки возник дискант, который позволил музыкантам продвинуться в дальнейшем в вопросах разделения хорового пения на высокие, средние и низкие голоса. Полифония также открыла путь к созданию масштабных вокальных произведений в эпоху европейского Возрождения.

Другая крупная ветвь «древа» средневековой музыкальной культуры, повлиявшая на облик и суть творчества европейских композиторов последующих эпох, – светская музыка, которая возникла в конце XI века. Благодаря развитию торговли и процессам урбанизации песня постепенно вышла за пределы религиозных церквей и аристократических замков, проникнув в города, на рынки, в деревни, в центры коллективного труда и досуга. Самые ранние светские песни распространялись в виде рукописных копий, их тексты были острыми и не стесненными условностями. Светские песни совершили большой прорыв в форме исполнения и содержании текстов. Они черпали вдохновение из народных песен,

стимулируя творческую фантазию композиторов.

Эпоха Возрождения, развивая на основе средневекового «новое искусство», создала возможности для более глубокого раскрытия человеческой природы и выражения внутренних переживаний личности. Под влиянием гуманистических идей музыканты данного периода трансформировали и усовершенствовали полифоническое письмо, что привело к постепенному обособлению вокального и инструментального начал и их последующему самостоятельному развитию. «Новое искусство» также оформило самые передовые музыкальные мысли того времени, как теоретического, так и прикладного педагогического характера. Светские песни в этот период стали основной формой развлечения, их тематика и жанровое многообразие постепенно расширялись. Например, мадригалы были любимым песенным жанром того времени, их тексты отличались литературностью, мелодии – красотой, а темы часто воспевали любовь к человеку или любовь к природе.

Совершенствование полифонической техники значительно расширило выразительные возможности вокального искусства. XV век ознаменовал для Запада вступление в эпоху нидерландской музыки – исключительно важный период в истории западной музыки. В эту эпоху оформилась Нидерландская школа, которая на протяжении нескольких столетий сыграла огромную роль в становлении полифонической музыки и оказала существенное влияние на творчество позднейших композиторов, таких как Й. Гайдн, И.С. Бах, Л. ван Бетховен, И. Брамс и др. В середине XV века во французском регионе Бургундия наблюдалась активная певческая деятельность, сосредоточенная преимущественно в местных капеллах, что привело к возникновению Бургундской школы (первой нидерландской школы). Её представители, такие как Гийом Дюфаи и Жиль Беншуа, одними из первых стали систематически использовать трёхголосную полифонию в композиции и исполнении. В период Высокого Возрождения в Нидерландах сформировалась Фламандская школа (вторая и третья нидерландские школы), являвшаяся важнейшей композиторской школой эпохи Возрождения, в рамках которой полифоническая музыка начала развиваться в направлении четырёхголосия.

Важнейшей особенностью развития вокального искусства нидерландской эпохи стало разделение труда автора текста и композитора; сочинение музыки превратилось в отдельную профессию. Италия стала в этот период ключевым регионом для развития европейского вокального искусства [6]. В недрах педагогического процесса уделялось особое внимание формированию навыков многоголосного ансамблевого взаимодействия, от обучающихся требовалось овладение балансом между голосами и способность к гармоническому диалогу. Произведения, подобные «Мессе Богоматери», стали стандартным учебным материалом для развития полифонического мышления.

Вокальное искусство классицизма сосредоточилось на ясности, изяществе и мелодичности гомофонного письма, отказываясь от сложной полифонии барокко. Яркими представителями данного направления выступили В. А. Моцарт, Й. Гайдн и Л. ван Бетховен. Под влиянием идей Просвещения вокальный стиль эпохи приобрел большую строгость, где естественные мелодические линии заменили избыточную колоратуру. Значительное развитие получили как оперный, так и духовный жанры. В педагогической практике акцентировалось подчинение вокальной техники музыкальному содержанию, предъявляя требования к благозвучности тембра, ровности регистров, четкости дикции и искренности эмоциональной выразительности [7].

Формирование русской вокальной школы, по сути, представляет собой историю

глубокого слияния «национального самосознания» и «научной рациональности», чем и завершился переход от «подражания итальянскому» к адаптированной интеграции концептуального и технического компонентов на уровень педагогической системы и уникального творческого феномена [7]. Ключевая особенность русской вокальной школы видится в том, что на основе научных (в частности, физиологических) положений и достижений, сформировавших технику итальянского бельканто, национальная потребность излагать глубокие эмоции и сложные психологические состояния богатыми средствами выразительности русскоязычной поэзии, в конечном итоге сформировала высоко систематизированную педагогическую систему, подчеркивающую тесную связь «души и тела» [7; 8; 9].

Вторая значимая траектория развития русской вокальной школы демонстрирует четкий путь «заимствования – синтез – инновации». Её корни можно проследить до народных певческих традиций восточнославянских племен VI века. Распространение византийского православия способствовало взаимному соединению церковной музыки и народного вокального искусства. Раннее обучение основывалось в основном на устной передаче, его суть заключалась в гармоничном единстве многоголосного хорового пения и искреннем выражении религиозных чувств [9]. В XVIII веке русское вокальное искусство находилось под сильным итальянским влиянием, двор и аристократия почитали итальянскую оперу. Например, опера В.А. Пашкевича «Санкт-Петербургский Гостиный Двор», хотя и вынесла на сцену темы народной жизни, но так как система вокального обучения еще не была сформирована, в основном полагались на иностранных преподавателей, передававших западноевропейские приемы, и обучающиеся повсеместно сталкивались с проблемой «достаточной техники, но недостатка содержания».

XIX век стал золотым веком русской вокальной школы. М.И. Глинка синтезировал западноевропейские композиторские техники с элементами русской народной музыки. Его опера «Иван Сусанин» заложила основу национальной оперы, а также предложила профессиональному сообществу переосмыслить цели вокального обучения: певцам требовалось одновременно овладеть вокальной техникой итальянского бельканто и особенностями русского произношения, понимать мелодические характеристики и внутренние эмоции народной музыки. Специфический для русского языка способ произнесения звука «р» и более плотный тембр обусловили включение в обучение специальных вокальных упражнений [10]. Упражнение на звуке «м» (мычание) стало частью базовой тренировки, направленной на помощь ученикам в расслаблении мышц, стабилизации гортани и формировании точки вибрации выше ротовой полости [7; 8].

Возникновение русской национальной композиторской школы в лице широкого ряда представителей русского музыкального искусства («Могучая кучка» и др.) еще больше укрепило национальные особенности русского вокального искусства, заложила основы «музыкального национализма». Композиторы и другие прогрессивные представители культуры, гуманитарных наук и образования систематически собирали народные песни, на основе которых создавались оперные и симфонические произведения, обращённые к отечественной истории и литературе, такие как «Борис Годунов» М.П. Мусоргского и «Шехерезада» Н.А. Римского-Корсакова. Сборники П.И. Чайковского и других композиторов стали ключевым учебным материалом для нескольких поколений певцов. Преподаватели выбирали материал в зависимости от уровня учеников: начинали с простых народных песен и романсов, чтобы обрести техническую уверенность и художественную достоверность, и затем последовательно продвигались через более сложные вокальные

миниатюры и оперные арии, повышая свое мастерство [9].

В советский период традиции уникальной русской вокальной школы развивались в недрах Санкт-Петербургской и Московской консерваторий, ставших центральными учреждениями по подготовке профессиональных исполнителей многих видов, направлений и жанров вокального искусства. Учебные цели, задачи, методы и средства по-прежнему соблюдали единство технической научности, художественной концептуальности и осознанного, интеллектуализированного подхода [11]. В этот период формируется особый статус, роль и место аккомпанемента на фортепиано в содержании вокального обучения: через регулярное взаимодействие сформировалась готовность певца к сотрудничеству с аккомпаниатором, а высокие требования к обязательной инструментальной подготовке вокалистов способствовали формированию уникальной педагогической системы, являющейся примером для китайских педагогов-музыкантов, находящихся в поиске баланса между мировыми стандартами, иностранными достижениями и самобытными национальными традициями [12].

Литература:

1. Черватюк П.А., Мансурова А.П. Современная школа и вуз: требования к профессиональной подготовке педагога-музыканта и новые возможности сотрудничества // Искусство и образование. – 2017. – № 1 (105). – С. 51-58.
2. Майковская Л.С., Гемаддиев Д.И., Мирзакеримова Э.Э. Этнокультурный подход как методологическая основа современного музыкального образования // Искусство и образование. – 2025. – № 2(154). – С. 219-225.
3. Киреев М.Н., Коренева Е.Н., Чернявская Н.Э. История развития искусства пения в различных цивилизациях // Наука. Искусство. Культура. – 2025. – № 3 (47). – С. 56-66.
4. Асташев Д.А. Педагогические принципы и дидактические находки певческого образования Европейского средневековья // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 3. – С. 160-164.
5. Алхалед Н. Культурное влияние Византии на Киевскую Русь в X-XII веков // Преподаватель XXI век. 2017. № 4-2. С. 263-271.
6. Сладкопеев Р.В. Методы вокального обучения и практика бельканто в классе сольного пения // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 1 (57). – С. 221-228.
7. Антонова Л.В. Методы обучения сольному пению студентов-музыкантов на основе педагогических традиций итальянской и русской вокальных школ // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – № 2-1. – С. 250-255.
8. Косовцов Н.Е. Классическое вокальное образование в России в XIX веке. Теоретические основы и традиции // Ценности и смыслы. – 2018. – № 1. – С. 45-64.
9. Григорьев В.С., Степанидина О.Д. Взаимосвязь народных песен и романсов в отечественной исполнительской культуре XIX-XX вв. // Манускрипт. – 2017. – № 3-2 (77). – С. 47-51.
10. Гемаддиев Д.И. К вопросу обучения эстрадных певцов стилевой вокальной технике // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2018. – № 15. – С. 246-249.

11. Мансурова А.П., Черватюк П.А. Когнитивный подход как условие качественного обучения иностранных студентов в российских вузах // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2019. – Т. 2. – № 1-2. – С. 157-164.

12. Кузнецова О.И., Майковская Л.С. К проблеме адаптации учащихся из восточноазиатских стран к европейской исполнительской традиции: особенности педагогического процесса // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 4(16). – С. 113-119.

Ма Цзинвэнь,
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 1335563002@qq.com

Ma Jingwen,
Postgraduate student of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПЕДАГОГИКИ В ЕВРОПЕ И РОССИИ: ПРИМЕРЫ АДАПТИВНОЙ ИНТЕГРАЦИИ ДЛЯ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СИСТЕМ

Аннотация. История развития европейских и русских вокальных школ ярко демонстрирует процесс взаимного формирования художественных характеристик и педагогической практики. Европейские школы, пройдя путь от религиозных обрядов к светской сцене, сформировали разнообразные педагогические системы, основанные на технике бельканто; русская школа, опираясь на опыт Западной Европы, интегрировала местные национальные элементы, создав универсальную, адаптированную под этнокультурные нужды и возможности, педагогическую модель, сочетающую общенаучные подходы и специфические научно обоснованные методы, учитывающие и раскрывающие национальный характер. Различие в обучении камерному и оперному вокалу, по сути, является практическим отражением особенностей школ: первое акцентирует тонкое взаимодействие, второе – драматическую выразительность. Анализ опыта «старших коллег» академической камерной и оперной вокальной педагогики позволяет резюмировать: в современном вокальном образовании любого этнокультурного ареала передача технических тонкостей и художественных концепций различных школ, баланс между технической подготовкой и эмоциональным выражением по-прежнему остаются ключевыми учебными задачами, а обмен и интеграция между различными школами будут продолжать вливать новую энергию в устойчивое развитие вокального искусства.

Ключевые слова: Европа, Россия, вокальное искусство, вокальная педагогика, национальные особенности, система вокального образования, Китай, адаптивная интеграция.

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF VOCAL ART AND PEDAGOGY IN EUROPE AND RUSSIA: EXAMPLES OF ADAPTIVE INTEGRATION FOR MODERN EDUCATIONAL SYSTEMS

Abstract. The history of the development of European and Russian vocal schools clearly demonstrates the process of mutual formation of artistic characteristics and pedagogical practice. European schools, having passed the way from religious rites to the secular stage, have formed various pedagogical systems based on the bel canto technique; the Russian school, relying on the experience of Western Europe, has integrated local national elements, creating a universal pedagogical model adapted to ethno-cultural needs and opportunities, combining general scientific approaches and specific scientifically grounded methods, taking into account and revealing the

national character. The difference in teaching chamber and opera singing is essentially a practical reflection of the characteristics of the schools: the former emphasizes subtle interaction, while the latter emphasizes dramatic expressiveness. The analysis of the experience of "senior colleagues" in academic chamber and opera vocal pedagogy allows us to summarize: in modern vocal education in any ethno-cultural area, the transfer of technical subtleties and artistic concepts of various schools, the balance between technical training and emotional expression, remain key educational objectives, and the exchange and integration between different schools will continue to inject new energy into the sustainable development of vocal art.

Keywords: Europe, Russia, vocal art, vocal pedagogy, national characteristics, vocal education system, China, adaptive integration.

Современная система подготовки академических и оперных вокалистов в Китае в настоящее время находится в поиске эффективных образовательных моделей, гармонично сочетающих обширные культурологические знания, универсальные эстетические принципы и глубокие методические традиции, сформировавшиеся за несколько веков развития академического и оперного вокала во всемирно признанных европейских исполнительских школах [1]. В ходе научно-исследовательских поисков и педагогических экспериментов китайских коллег зачастую обнаруживается нехватка исторических знаний и статистических данных о генезисе художественно-эстетических и музыкально-педагогических феноменов, составляющих сущность вокального исполнительского искусства [2], являющегося целью обучения современных певцов в вузах в большинстве стран мира.

Истоки европейского вокального искусства можно проследить до традиций драматического пения в Древней Греции и Риме, где важность четкости звучания и ритмической точности заложила ранние основы для последующей вокальной подготовки. Вокальное искусство Древней Греции (XII в. до н.э. – 146 г. до н.э.) и Древнего Рима (146 г. до н.э. – 476 г. н.э.) вместе составляют античный период европейского вокального искусства. Этот период занимает очень важное место во всей западной музыкальной традиции, являясь истоком западного вокального искусства Нового и Новейшего времени [3].

Помимо того, что Древняя Греция являлась колыбелью всей западной художественной культуры, влияние древнегреческой музыки на мировую культуру проявилось не только в сохранении конкретных произведений, но, в первую очередь, в том, что она направляла и стимулировала развитие и расцвет музыкального искусства в глобальном масштабе [3]. В рассматриваемый период не существовало устоявшейся системы нотной записи для исполнения, и певцы в значительной степени полагались на импровизацию, что предъявляло крайне высокие требования к их художественному мастерству. Для древнегреческих вокальных произведений была также характерна монодическая фактура, декламационный склад, простота мелодических линий и четкость ритмического рисунка. Достаточно интересно обнаруживать схожие принципы, критерии качества и в современных формах вокального образования, имеющих в своей основе европейские модели.

В 146 г. до н.э. Древний Рим одержал победу над Древней Грецией, после чего римляне интегрировали в свою культуру выдающиеся достижения греков в области религии, философии, эстетики, драмы и т. д. Не придавая большого значения древнегреческой музыке, считая её недостаточно величественной и могучей, аристократия, однако, наделила музыкальное образование статусом хорошего воспитания и принадлежностью к высшему обществу. Появление придворных музыкантов ознаменовало превращение музыки в способ

развлечения и досуга для знати [3]. В этот период получили развитие производство и исполнительство на музыкальных инструментах (особенно медных духовых), были созданы большие духовые оркестры, которые выступали вместе с хорами на крупных мероприятиях. Древний Рим сыграл роль моста и связующего звена между древнегреческой цивилизацией и средневековой культурой.

В эпоху Средневековья вокал в основном служил религиозному богослужению, и такие одноголосные формы, как григорианский хорал, стали основным направлением. Обучение того времени было сосредоточено на правильном произношении латинских текстов и чистой передаче мелодической линии, опиралось на устную передачу от учителя к ученику и было направлено на подготовку специальных певчих для церковных обрядов [4]. В целом именно в этот период культура и искусство обрели многие уникальные черты философско-эстетического, художественного и педагогического содержания, которые современная музыкальная культура и образование унаследовали в качестве фундаментальных основ и ценных ресурсов [4]. Христианская музыкальная традиция Средневековья занимает исключительно важное место в истории европейского вокального искусства. Ранние формы религиозной музыки берут начало в иудейской литургической практике, использовавшейся в храмах различного назначения и во время разнообразных обрядов. Столица Восточной Римской империи, Константинополь, в средние века стала культурным центром, синтезировавшим музыкальные традиции Запада и Востока [5]. Византийская культура создала наиболее характерные образцы вокального творчества – гимны, основанные на библейских текстах, которые также считаются древнейшей формой собственно христианского песнопения. В контексте религиозной музыки хорал стал основным вместилищем идей средневековой музыкальной культуры. Возникновение григорианского хора стало ключевым событием в музыкальной истории Средневековья и всей западной традиции в целом. В известном смысле все музыкальные жанры, развивавшиеся на протяжении последующего тысячелетия средневековой эпохи, представляют собой производные формы или вариации на тематику григорианского хора [4; 5].

Одним из значительных инновационных достижений вокального искусства Средневековья стало изобретение полифонической музыки. Способ композиции в полифонической музыке именовался «органумом», изначально обозначавшим инструментальные партии, добавлявшиеся к литургическим песнопениям. В процессе последующего развития полифонической музыки возник дискант, который позволил музыкантам продвинуться в дальнейшем в вопросах деления хорового пения на высокие, средние и низкие голоса. Полифония также открыла путь к созданию масштабных вокальных произведений в эпоху европейского Возрождения.

Другая крупная ветвь «древа» средневековой музыкальной культуры, повлиявшая на облик и суть творчества европейских композиторов последующих эпох, – светская музыка, которая возникла в конце XI века. Благодаря развитию торговли и процессам урбанизации песня постепенно вышла за пределы религиозных церквей и аристократических замков, проникнув в города, на рынки, в деревни, в центры коллективного труда и досуга. Самые ранние светские песни распространялись в виде рукописных копий, их тексты были острыми и не стесненными условностями. Светские песни совершили большой прорыв в форме исполнения и содержании текстов. Они черпали вдохновение из народных песен, стимулируя творческую фантазию композиторов.

Эпоха Возрождения, развивая на основе средневекового «нового искусства», создала возможности для более глубокого раскрытия человеческой природы и выражения

внутренних переживаний личности. Под влиянием гуманистических идей музыканты данного периода трансформировали и усовершенствовали полифоническое письмо, что привело к постепенному обособлению вокального и инструментального начал и их последующему самостоятельному развитию. «Новое искусство» также оформило самые передовые музыкальные мысли того времени, как теоретического, так и прикладного педагогического характера. Светские песни в этот период стали основной формой развлечения, их тематика и жанровое многообразие постепенно расширялись. Например, мадригалы были любимым песенным жанром того времени, их тексты отличались литературностью, мелодии – красотой, а темы часто воспевали любовь к человеку или любовь к природе.

Совершенствование полифонической техники значительно расширило выразительные возможности вокального искусства. XV век ознаменовал для Запада вступление в эпоху нидерландской музыки – исключительно важный период в истории западной музыки. В эту эпоху оформилась Нидерландская школа, которая на протяжении нескольких столетий сыграла огромную роль в становлении полифонической музыки и оказала существенное влияние на творчество позднейших композиторов, таких как Й. Гайдн, И.С. Бах, Л. ван Бетховен, И. Брамс и др. В середине XV века во французском регионе Бургундия наблюдалась активная певческая деятельность, сосредоточенная преимущественно в местных капеллах, что привело к возникновению Бургундской школы (первой нидерландской школы). Её представители, такие как Гийом Дюфаи и Жиль Беншуа, одними из первых стали систематически использовать трёхголосную полифонию в композиции и исполнении. В период Высокого Возрождения в Нидерландах сформировалась Фламандская школа (вторая и третья нидерландские школы), являвшаяся важнейшей композиторской школой эпохи Возрождения, в рамках которой полифоническая музыка начала развиваться в направлении четырёхголосия.

Важнейшей особенностью развития вокального искусства нидерландской эпохи стало разделение труда автора текста и композитора; сочинение музыки превратилось в отдельную профессию. Италия стала в этот период ключевым регионом для развития европейского вокального искусства [6]. В недрах педагогического процесса уделялось особое внимание формированию навыков многоголосного ансамблевого взаимодействия, от обучающихся требовалось овладение балансом между голосами и способность к гармоническому диалогу. Произведения, подобные «Мессе Богоматери», стали стандартным учебным материалом для развития полифонического мышления.

Вокальное искусство классицизма сосредоточилось на ясности, изяществе и мелодичности гомофонного письма, отказываясь от сложной полифонии барокко. Яркими представителями данного направления выступили В. А. Моцарт, Й. Гайдн и Л. ван Бетховен. Под влиянием идей Просвещения вокальный стиль эпохи приобрел большую строгость, где естественные мелодические линии заменили избыточную колоратуру. Значительное развитие получили как оперный, так и духовный жанры. В педагогической практике акцентировалось подчинение вокальной техники музыкальному содержанию, предъявляя требования к благозвучности тембра, ровности регистров, четкости дикции и искренности эмоциональной выразительности [7].

Формирование русской вокальной школы, по сути, представляет собой историю глубокого слияния «национального самосознания» и «научной рациональности», чем и завершился переход от «подражания итальянскому» к адаптированной интеграции концептуального и технического компонентов на уровень педагогической системы и

уникального творческого феномена [7]. Ключевая особенность русской вокальной школы видится в том, что на основе научных (в частности, физиологических) положений и достижений, сформировавших технику итальянского бельканто, национальная потребность излагать глубокие эмоции и сложные психологические состояния богатыми средствами выразительности русскоязычной поэзии, в конечном итоге сформировала высоко систематизированную педагогическую систему, подчеркивающую тесную связь «души и тела» [7; 8; 9].

Вторая значимая траектория развития русской вокальной школы демонстрирует четкий путь «заимствования – синтез – инновации». Её корни можно проследить до народных певческих традиций восточнославянских племен VI века. Распространение византийского православия способствовало взаимному соединению церковной музыки и народного вокального искусства. Раннее обучение основывалось в основном на устной передаче, его суть заключалась в гармоничном единстве многоголосного хорового пения и искреннем выражении религиозных чувств [9]. В XVIII веке русское вокальное искусство находилось под сильным итальянским влиянием, двор и аристократия почитали итальянскую оперу. Например, опера В.А. Пашкевича «Санкт-Петербургский Гостиный Двор», хотя и вынесла на сцену темы народной жизни, но так как система вокального обучения еще не была сформирована, в основном полагались на иностранных преподавателей, передававших западноевропейские приемы, и обучающиеся повсеместно сталкивались с проблемой «достаточной техники, но недостатка содержания».

XIX век стал золотым веком русской вокальной школы. М.И. Глинка синтезировал западноевропейские композиторские техники с элементами русской народной музыки. Его опера «Иван Сусанин» заложила основу национальной оперы, а также предложила профессиональному сообществу переосмыслить цели вокального обучения: певцам требовалось одновременно овладеть вокальной техникой итальянского бельканто и особенностями русского произношения, понимать мелодические характеристики и внутренние эмоции народной музыки. Специфический для русского языка способ произнесения звука «р» и более плотный тембр обусловили включение в обучение специальных вокальных упражнений [10]. Упражнение на звуке «м» (мычание) стало частью базовой тренировки, направленной на помощь ученикам в расслаблении мышц, стабилизации гортани и формировании точки вибрации выше ротовой полости [7; 8].

Возникновение русской национальной композиторской школы в лице широкого ряда представителей русского музыкального искусства («Могучая кучка» и др.) еще больше укрепило национальные особенности русского вокального искусства, заложила основы «музыкального национализма». Композиторы и другие прогрессивные представители культуры, гуманитарных наук и образования систематически собирали народные песни, на основе которых создавались оперные и симфонические произведения, обращённые к отечественной истории и литературе, такие как «Борис Годунов» М.П. Мусоргского и «Шехерезада» Н.А. Римского-Корсакова. Сборники П.И. Чайковского и других композиторов стали ключевым учебным материалом для нескольких поколений певцов. Преподаватели выбирали материал в зависимости от уровня учеников: начинали с простых народных песен и романсов, чтобы обрести техническую уверенность и художественную достоверность, и затем последовательно продвигались через более сложные вокальные миниатюры и оперные арии, повышая свое мастерство [9].

В советский период традиции уникальной русской вокальной школы развивались в недрах Санкт-Петербургской и Московской консерваторий, ставших центральными

учреждениями по подготовке профессиональных исполнителей многих видов, направлений и жанров вокального искусства. Учебные цели, задачи, методы и средства по-прежнему соблюдали единство технической научности, художественной концептуальности и осознанного, интеллектуализированного подхода [11]. В этот период формируется особый статус, роль и место аккомпанемента на фортепиано в содержании вокального обучения: через регулярное взаимодействие сформировалась готовность певца к сотрудничеству с аккомпаниатором, а высокие требования к обязательной инструментальной подготовке вокалистов способствовали формированию уникальной педагогической системы, являющейся примером для китайских педагогов-музыкантов, находящихся в поиске баланса между мировыми стандартами, иностранными достижениями и самобытными национальными традициями [12].

Литература:

1. Черватюк П.А., Мансурова А.П. Современная школа и вуз: требования к профессиональной подготовке педагога-музыканта и новые возможности сотрудничества // Искусство и образование. – 2017. – № 1 (105). – С. 51-58.
2. Майковская Л.С., Гемаддиев Д.И., Мирзакеримова Э.Э. Этнокультурный подход как методологическая основа современного музыкального образования // Искусство и образование. – 2025. – № 2(154). – С. 219-225.
3. Киреев М.Н., Коренева Е.Н., Чернявская Н.Э. История развития искусства пения в различных цивилизациях // Наука. Искусство. Культура. – 2025. – № 3 (47). – С. 56-66.
4. Асташев Д.А. Педагогические принципы и дидактические находки певческого образования Европейского средневековья // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 3. – С. 160-164.
5. Алхалед Н. Культурное влияние Византии на Киевскую Русь в X-XII веков // Преподаватель XXI век. 2017. № 4-2. С. 263-271.
6. Сладкопеев Р.В. Методы вокального обучения и практика бельканто в классе сольного пения // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 1 (57). – С. 221-228.
7. Антонова Л.В. Методы обучения сольному пению студентов-музыкантов на основе педагогических традиций итальянской и русской вокальных школ // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – № 2-1. – С. 250-255.
8. Косовцов Н.Е. Классическое вокальное образование в России в XIX веке. Теоретические основы и традиции // Ценности и смыслы. – 2018. – № 1. – С. 45-64.
9. Григорьев В.С., Степанидина О.Д. Взаимосвязь народных песен и романсов в отечественной исполнительской культуре XIX-XX вв. // Манускрипт. – 2017. – № 3-2 (77). – С. 47-51.
10. Гемаддиев Д.И. К вопросу обучения эстрадных певцов стилевой вокальной технике // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2018. – № 15. – С. 246-249.
11. Мансурова А.П., Черватюк П.А. Когнитивный подход как условие качественного обучения иностранных студентов в российских вузах // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2019. – Т. 2. – № 1-2. – С. 157-164.
12. Кузнецова О.И., Майковская Л.С. К проблеме адаптации учащихся из восточноазиатских стран к европейской исполнительской традиции: особенности педагогического процесса // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 4(16). – С. 113-119.

Зарипова Земфира Музамиловна,
студент института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»

Zaripova Zemfira M.,
student at the Institute of Music,
Theater and Choreography of the Herzen University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Ф. ЛИСТА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ

Аннотация. Статья посвящена исследованию востребованности педагогических принципов Ф. Листа в свете современной педагогики. Актуальность исследования состоит в поиске новых педагогических методов для обогащения опыта преподавателей и исполнителей в XXI веке, а также для заимствования и применения этих способов в образовательном процессе. Целью работы является изучение, систематизация и выявление актуальности педагогических установок Ф. Листа в современной практике. В статье рассматриваются основные черты его деятельности: комплексный подход к процессу обучения, воспитание мыслящих исполнителей – «художников», проблема формирования высокого технического уровня, создание яркой интерпретации, выявление индивидуальности пианиста. В конце работы сделан вывод о том, что педагогические идеи Листа распространились по всему миру, и до сих пор сохраняют свою значимость для музыкантов современности.

Ключевые слова: педагогические принципы, художественные образы, технические трудности, раскрытие индивидуальности, синтез искусств.

THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE F. LISZT IN THE LIGHT OF MODERN PEDAGOGY

Annotation. The article is devoted to the study of the desirability of pedagogical principles of F. Liszt in the light of modern pedagogy. The relevance of the study is to find new pedagogical methods for enriching the experience of teachers and performers in the 21st century, as well as to borrow and apply these techniques in the educational process. The aim of this work is to study, systematize and identify the relevance of F. Liszt's pedagogical approaches in modern practice. The article discusses the main features of his activity: a comprehensive approach to the learning process, education of thought performers - "artists", problem of formation of high technical level, creation of vivid interpretation, identification of the personality of the pianist. At the end of the work, it was concluded that pedagogical ideas of Liszt had spread all over the world and still retain their significance for modern musicians.

Keywords: pedagogical principles, artistic images, technical difficulties, revelation of identity, synthesis of arts.

Ференц Лист – венгерский композитор, дирижёр, педагог и общественный деятель, один из величайших пианистов XIX века. Он был одним из ярких представителей романтизма. Лист считал своей целью продвигать в массы искусство как ориентир нравственности и отстаивал это убеждение всю жизнь. Центральным и наиболее плодотворным этапом в его творчестве был «первый Веймарский период» (с 1848 по 1861). Это было время расцвета его педагогической деятельности: тогда появились выдающиеся музыкальные таланты, такие как А. Зилоти, К. Таузиг, Э. Д'Альбер, Э. Зауэр и другие. Ученики съезжались к нему со всей Европы, он давал им уроки безвозмездно и полностью посвящал себя своему делу [1].

Лист придерживался индивидуальной системы преподавания. Большое значение он придавал всестороннему развитию художественного мышления учеников. Лист акцентировал их внимание на главном: на содержании игровых произведений. Ни один урок не обходился без его способности доносить до учеников яркие, наглядные и эмоциональные картины посредством метафоричности: он приводил ассоциации из разных областей искусства для более точного постижения образа исполняемого произведения. Лист говорил, что, в первую очередь, нужно почувствовать то, о чём играешь, а затем стремиться выразить это в своём исполнении. Все его воспитанники восхищались поразительным умением их педагога достигать целостного исполнения и раскрывать главную идею произведения. Ученица Эми Фэй свидетельствовала: «музыка для него настолько реальна, настолько видима, что он моментально находит символ в материальном мире для выражения своей идеи» [2, с. 216].

Также он отмечал важность раскрытия индивидуальности ученика, считая, что работа над собой и над своей художественной природой должна предшествовать работе над поисками музыкальных образов. Лист учил находить собственное музыкантское видение, интерпретацию, развивать в себе артистические качества, а не подражать другим музыкантам. Безусловно, индивидуальность исполнителя должна, по мысли художника, существовать в пределах стиля, эпохи исполняемого произведения, но не ограничиваться ими. Искусство надо выстрадать – глубочайшее убеждение, которому следовал Лист. Вместе с тем он выступал против искусственной выразительности и добивался искренности в передаче эмоций.

Большое внимание Лист уделял работе над техникой и пианистическим аппаратом, он делил технические трудности на 4 подвиды: октавы и аккорды, тремоло, двойные ноты, гаммы и арпеджио. Все виртуозные фрагменты в музыке для него «сводились к известному числу основных пассажей, представляющих ключи ко всему» [2, с. 183]. Лист систематизировал и представил их в виде «фундаментальных формул», освоение которых способствовало техническому росту исполнителя, а также автоматизации пианистических движений.

Лист считал, что с чем большим количеством «формул» пианист будет знаком, тем легче и быстрее он будет справляться с встречающимися техническими комбинациями в новых произведениях. Впоследствии этот навык освобождал сознание исполнителя от технических задач для главного – выражения художественного образа. Важно, что виртуозность в его понимании не исключала выразительность, а наоборот – являлась средством её достижения, поэтому Лист выступал против механичности: он поощрял исполнение с различными вариантами динамики, а также игру упражнений во всех тональностях, тогда, по его мнению, перед будущими виртуозами открываются необъятные возможности в исполнительстве.

На начальном этапе обучения в самой постановке пальцев Лист исходил от октавно-аккордовой техники – он считал, что первые пианистические ощущения не должны быть ограничены пассажами. Однако Лист отдавал должное и формам мелкой техники: рекомендовал ученикам «играть как можно больше различных гамм», «штудировать арпеджио во всех видах и трели» [2, с. 240].

Основу его методики составляют два важных принципа: «заниматься не машинально» и «не зажимать рук»: по его мнению, «лучше заняться немногими пассажами, чем проигрывать их сразу помногу» [2, с. 243]. В занятиях с учениками Лист учил добиваться «безупречной ровности звука», стремился уравнивать слабые пальцы по силе и гибкости с другими. При этом он акцентировал внимание на свободе движений, и даже при нарастании динамики всегда рекомендовал сохранять смягчающее движение кисти.

Лист считал, что уровень технической оснащенности пианиста определяется также тем, как пианист играет с листа технически сложные произведения и насколько он может охватить весь текст в целом. И для формирования этого навыка он рекомендовал своим ученикам особый метод: внутренним слухом представлять звучание произведения без использования инструмента.

В вопросе подбора программы, Лист сочетал в ней инструктивный и полифонический репертуар с произведениями романтиков и венских классиков. Он уделял внимание работе над произведениями композиторов разных стилей, что требовало от исполнителя глубоких знаний в области теории музыки [3]. В частности, произведения И. С. Баха он считал высшей школой многоголосия, с серьезностью подходил к изучению сонат Бетховена, которые, как и «Хорошо темперированный клавир», считал «настойной книгой» любого исполнителя. Безусловно, он обогащал репертуар учеников и собственными сочинениями, а также сочинениями современных авторов. Лист в педагогике стремился к постоянному расширению репертуара, давая возможность ученикам прикоснуться к произведениям разных стилей.

Листовский подход к изучению музыкального материала заключался в последовательной и осознанной работе. Так, педагог советовал ученикам сначала ознакомиться с произведением в целом, полностью его проиграть, соблюдая, по возможности, как можно больше различных нюансов и обозначений. После начального проигрывания наступала первая стадия работы над произведением – стадия последовательного разучивания текста. Вторая стадия заключалась в разучивании технически трудных мест, их отдельная «проработка». Таким образом, начальной задачей являлось постижение основной идеи композитора, а следующей задачей становилось выполнение конкретных технических задач.

Вместе с тем Лист был сторонником применения разных способов работы над произведением, в том числе: обязательная игра каждой рукой отдельно, поиск «удобства» за инструментом, использование разных темпов, работа над отдельными наиболее трудными фрагментами.

Особенность листовского взгляда на образовательный процесс заключалась в том, что на занятиях, которые проходили несколько раз неделю, присутствовало около тридцати человек – его уроки можно назвать уроками-концертами. И если Лист понимал, что кто-то из учеников нуждается в индивидуальных занятиях, то тогда он выделял ему на это время. Так, форма групповых занятий органично сочеталась у Листа с индивидуальным подходом.

Композитор планировал свои уроки с учениками достаточно свободно: иногда начинал с общих замечаний, а иногда сразу переходил к конкретному показу, но чаще всего, начинал ознакомление с текстом с прослушивания произведений. Его показы отличались «живостью», ученики восхищались его тонким владением звуком.

Сохранилось множество записей-воспоминаний его учеников об уроках. Среди них примечательна, например, фиксация высказывания Листа о естественности музыкального выражения как о высшей цели в искусстве: «В музыке надо выражать не больше, не меньше, чем это нужно; надобно изображать свое сердце и природу» [4, с. 36]. Он был противником всякого рода вычурности, наигранности и излишних стараний в игре, которые лишь мешали восприятию музыки.

Обратимся к педагогическим принципам предшественников Листа, оказавших значительное влияние на его педагогику. В первой половине XIX века фортепианная педагогика была ознаменована упором на механистичную манеру игры, как было, например, у Клементи и Гуммеля: их методика была сконцентрирована вокруг «изолированной» пальцевой техники, неподвижности руки и многочасовых тренировок для развития силы и независимости пальцев [5].

В этот период изобретались различные аппараты для тренировки и растяжения пальцев, а пианист и педагог Ф. Калькбреннер, например, рекомендовал читать книгу во время игры для того, чтобы пальцы работали отдельно от сознания. Особое место занимал подход Карла Черни — учителя Листа, который, несмотря на господствующие в то время методы, рассматривал технику как средство для достижения художественных задач. Его методика выражалась в стремлении к динамическому разнообразию звучания, изучению проблем интерпретации, особенностей стиля исполняемых произведений, использовании разных штрихов, он требовал связной игры *legato*. Некоторые принципы Черни всё же демонстрировали «механистичность» мышления в педагогике того времени в вопросах разучивания произведений, а также в приёмах игры упражнений [6]. Однако его подход отражал глубокое понимание задач исполнительства и возможностей инструмента в отличие от других «фортепианных школ», что явилось предпосылкой к следующему этапу развития фортепианной педагогики, в частности – педагогики его ученика Ф. Листа.

Во второй половине XIX века композиторы романтизма в поисках новых средств музыкальной выразительности предложили идею синтеза искусств в музыке. Лист воплотил эту мысль в своём творчестве. Так, он учил своих учеников пониманию логики развития художественного замысла произведения, привлекая принцип сюжетности, и формировал у них навык организации музыкального содержания, следуя принципам сценической драматургии [7].

Мастер развивал заложенные К. Черни принципы: вывел виртуозность на новый художественный уровень и ввёл в этюды программность, сделав этюд полноценным концертным жанром. Один из своих циклов – «Трансцендентные этюды» он посвятил своему дорогому учителю К. Черни «в знак благодарности, уважения и дружбы» [8]. В листовских сочинениях ярко проявились прогрессивные тенденции эпохи романтизма.

Лист совершил блестящий переворот в области пианизма. Его достоинством является открытие «изобразительных» возможностей фортепиано. Так, в фортепианных транскрипциях композитора раскрылись новые грани тембровых возможностей инструмента. На первый план выводится ярко выраженная виртуозность: блеск и «жемчужность» пассажей, соседствующая с мощью аккордовой и октавной техники. Применение приёмов оркестрового изложения повлияло на насыщение фактуры, что

придало фортепианным произведениям Листа свойственный им монументально-фресковый стиль изложения [9].

Педагогические принципы Листа в современном преподавании несут практическую пользу для музыкантов. В музыкальной среде не утрачивает свою актуальность развитие техники, которой придерживался Ференц Лист. Например, в музыкальных учреждениях постоянно проводятся технические зачёты, целью которых является совершенствование технической формы у учеников и студентов. Написанные Листом «Технические упражнения»¹, являются подготовительным звеном к исполнению виртуозных произведений, в наши дни они ценятся среди концертирующих пианистов для поддержания концертной формы, а также широко используются в училищах и консерваториях, являясь одним из способов «разыгрывания», развития выносливости.

Бесспорно, игра гамм, арпеджио и других видов техники является неотъемлемой частью фортепианной педагогики. Важно то, что Лист всегда шёл от музыки и слухового представления даже в игре своих упражнений: музыкальное исполнение должно быть выразительным и одухотворённым. Педагоги приучают добиваться на инструменте благородного звучания. И здесь очень важна осознанность и полное погружение исполнителя в процессе занятий: поддерживать активный слух, слушать разум и сердце.

Лист был убеждён, что во взаимодействии педагога и ученика важна полная отдача своему делу с обеих сторон. Такими же принципами руководствуются в педагогике и в наши дни: все вложенные усилия преподавателя должны подкрепляться инициативой, увлечённостью и активностью со стороны учащихся, так как успешность образовательного процесса напрямую зависит от осознанной позиции ученика и отдачи педагога.

Наряду с формированием осознанности у учащихся, задачей музыкального образования наших дней является раскрытие индивидуальности каждого ученика. Преподаватели дают свободу творческого высказывания и ограждают учащихся от пути слепого подражания в фортепианном искусстве – этот подход берёт своё начало из листовской школы.

В педагогике XXI века, как и в педагогике Листа, ставится большой упор на всестороннее музыкальное развитие учеников: им нужно больше подпитываться духовной информацией для развития воображения, музыкантского видения. Тогда исполнение насыщается богатством художественных образов.

Лист придавал большое значение постоянному пополнению репертуара учеников. И сегодня в программах музыкальных заведений предусматривается освоение большего количества произведений, которые исполняются на экзаменах, зачётах, концертах и конкурсах. Обширная исполнительская практика требует быстрого выучивания материала. И так как Лист сам не терпел «мелочного доучивания», он учил своих учеников не останавливаться на одном музыкальном материале и всегда двигаться вперёд, обогащая свой репертуар.

Кроме того, Лист отдавал должное внимание чёткой системе в своём преподавании, которая заключалась в отсутствии поспешности и хаотичности. Безусловно, в педагогике и сейчас придерживаются этой системы, так как изучение чего-либо урывками, без логичной последовательности не приведёт к нужному результату и может даже навредить процессу обучения.

¹ Лист Ф. Технические упражнения. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. 404 с.

В преподавании наших дней сохранился листовский подход к детальной работе, который прививает умение грамотно обращаться с музыкальным материалом: вначале это всегда целостное представление о произведении, а потом – постепенное углубление в мельчайшие подробности. Такой подход значительно повышает эффективность и продуктивность занятий.

Педагоги всегда прививали и стараются прививать в современной практике своим ученикам навык беглого чтения с листа. С ним приходится сталкиваться каждому музыканту на протяжении всего профессионального пути. Уже с младших классов в музыкальных школах проводятся зачёты по чтению с листа, а в ВУЗах чтение с листа активно применяется в работе с вокалистами. Для освоения этого навыка педагоги советуют лишь одно – необходимость в постоянной практике. Как учил своих учеников Лист, и как это происходит сейчас: в процессе чтения с листа нужно думать вперёд на несколько тактов или даже строчку, не разбирая подробно каждый фрагмент произведения, охватить целостное представление о нём.

В нашей педагогике огромное внимание уделяется навыку быстрого запоминания музыкального текста. Ференц Лист считал, что нельзя свободно распоряжаться нотным текстом, полностью не овладев им всевозможными видами памяти. Здесь применимы некоторые способы запоминания без инструмента: слуховая память – внимательный анализ по нотам всех нюансов произведения с помощью внутреннего слуха, фотографическая память позволяет представлять ноты перед собой с закрытыми глазами, а при помощи мышечной памяти можно играть на крышке инструмента.

Таким образом, педагогические традиции, заложенные Ференцом Листом, явились основой для фортепианного искусства нашего времени. Заслугой Листа является глубокое осмысление опыта прошлых поколений и усовершенствование методов преподавания. Лист повлиял на образ мышления в педагогике, обратив внимание своих современников на то, что музыка – это синтез искусств. Техника в педагогике Листа перестала быть самоцелью, а выразительные возможности фортепиано безмерно расширились.

Ференц Лист внёс огромный вклад в дальнейшее развитие фортепианной педагогики, воспитал целую плеяду пианистов, которые с честью продолжали нести его традиции.

Литература:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник в 3-х частях. Части 1 и 2. – 2-е издание, дополненное. – Москва: Издательство Музыка, 1988. – 415 с.
2. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. Том 2. – Издание 2-е, расширенное и дополненное. – Москва: Издательство Музыка, 1971. – 599 с.
3. Яковенко Ю. Ю. Особенности нотации литургических еврейских песнопений в псалмах Давида Бенедетто Марчелло / Ю. Ю. Яковенко // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – Москва: Международный Центр Искусство и образование. – 2025. – №4. – С. 100–107.
4. Буасье А. Уроки Листа: перевод Н. П. Корыхаловой. – Санкт-Петербург: Издательство Композитор, 2006. – 73 с.
5. Григорьев А. Ф., Сухиташвили Л.С., Целковая Ю. М. Фортепианно-исполнительское интонирование в исторической ретроспективе XIX века / Григорьев А. Ф.,

Сухиташвили Л.С., Целковая Ю. М. // KANT: Social science & Humanities. – 2021. – №2 (6). – С. 92–98.

6. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учебное пособие. – Москва: Издательство Музыка, 1980. – 112 с.

7. Красовская Е. П. Идея взаимодействия искусств в композиторском, исполнительском и педагогическом творчестве Ференца Листа / Красовская Е. П. // Музыкальное искусство и образование. – 2014. – №1 (5). – С. 114–127.

8. Денисюк Л. С. «Юношеские этюды» Ф. Листа в современной музыкальной педагогике / Денисюк Л. С. // Царскосельские чтения. – 2012. – Том III, №XVI. – С. 247–249.

9. Демченко, А. И. Ференц Лист: вехи эволюции / А. И. Демченко // Избранные статьи о музыке. – Саратов: Саратовская консерватория, 2003. – С. 106-127.

АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Кузнецов Евгений Александрович,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры Искусства хореографа
Института гуманитарного образования и культуры ФГБОУ ВО
«Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: hornarmgu@mail.ru

Кузнецова Мария Сергеевна,
преподаватель кафедры Искусства хореографа Института гуманитарного
образования и культуры ФГБОУ ВО «Российский государственный
университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: moon-rusya1995@mail.ru

Kuznetsov Evgeny A.,
, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
of the Choreographer's Art Department at the Institute
of Humanitarian Education and Culture of the Kosygin
Russian State University (Technology. Design. Art)"

Kuznetsova Maria S.,
is a teacher at the Choreographer's Art Department of the Institute
of Humanitarian Education and Culture of the Kosygin Russian
State University (Technology. Design. Art)"

ГОЛОСОВАЯ ПРИРОДА РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА: ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЙ ПРИЁМ «ПОДКРИКА» И ЕГО СЕМАНТИКА

Аннотация. Статья посвящена исследованию голосовой природы русского народного танца через анализ художественно-творческого приёма «подкрика» как одного из элементов синкретической структуры традиционной танцевальной культуры. Рассматривается роль голосового компонента в формировании художественного образа, организации исполнительского взаимодействия и реализации эмоционально-смысловой драматургии танца. Отмечается, что в современной практике народно-сценической хореографии наблюдается тенденция к формализации подкрика, его механическому использованию вне культурного и исполнительского контекста, что приводит к утрате его художественной выразительности и семантической насыщенности. На основе анализа научной литературы и исполнительской практики предлагается авторское понимание подкрика как самостоятельного художественно-творческого приёма, обладающего коммуникативной, композиционной, эмоционально-экспрессивной и культурно-идентификационной функциями. Представлены подходы к классификации подкрика,

раскрывается значение импровизационного начала и естественного голосового проявления в процессе сценического воплощения народного танца.

Ключевые слова: русский народный танец, синкретизм, голосовая культура, подкрик, народно-сценический танец, исполнительское мастерство, художественный образ, этнохореография, семантика подкрика, традиционная культура.

THE VOCAL NATURE OF RUSSIAN FOLK DANCE: THE ARTISTIC AND CREATIVE TECHNIQUE OF "PODKRIK" AND ITS SEMANTICS

Annotation. The article is devoted to the study of the vocal nature of Russian folk dance through the analysis of the artistic and creative technique of "podkrik" as one of the elements of the syncretic structure of traditional dance culture. The role of the vocal component in the formation of the artistic image, the organization of performing interaction, and the realization of the emotional and semantic drama of dance is considered. It is noted that in the modern practice of folk-stage choreography, there is a tendency towards the formalization of podkrik and its mechanical use outside of the cultural and performing context, which leads to the loss of its artistic expressiveness and semantic richness. Based on the analysis of scientific literature and performing practice, the author proposes an original understanding of the cry as an independent artistic and creative technique that has communicative, compositional, emotional-expressive, and cultural-identification functions. The article presents approaches to the classification of the cry, and reveals the significance of improvisation and natural vocal expression in the process of stage performance of folk dance.

Keywords: Russian folk dance, syncretism, vocal culture, folk-stage dance, performing skills, artistic image, ethno-choreography, semantics of the cry, traditional culture.

Русский народный танец представляет собой уникальное явление традиционной культуры, в котором движение, музыка, песня, слово и голосовое проявление исполнителя исторически существуют в неразрывном художественном единстве. Подобная синкретическая природа народного искусства сформировалась задолго до появления профессиональной сценической хореографии и обусловила особую систему выразительных средств, где каждый компонент выполняет не только самостоятельную функцию, но и раскрывает своё значение исключительно во взаимодействии с другими элементами художественной формы.

В отечественном искусствознании проблема синкретизма народной культуры получила широкое освещение в трудах В.Я. Проппа [5], К.В. Чистова [6], А.М. Мехнецова [4], И.И. Земцовского [3], Т.А. Бернштам [1] и других исследователей, рассматривавших традиционное художественное творчество как целостную систему, объединяющую музыкальные, словесные, пластические и обрядовые компоненты.

Современная практика народно-сценической хореографии демонстрирует противоположную тенденцию. Подкрик, являющийся важным элементом исполнительской культуры, нередко используется как универсальный сценический эффект, призванный усилить эмоциональное впечатление от номера. Его применение зачастую становится однообразным, заранее регламентированным и не связанным с драматургией произведения или локальной традицией исполнения. Подобная практика

постепенно приводит к утрате художественной функции подкрика, превращая его из выразительного средства в декоративный исполнительский штамп.

Особенно заметна данная тенденция в любительских коллективах и образовательной среде. Будущие исполнители начинают воспринимать подкрик исключительно как обязательный атрибут народного танца, не осознавая его смысловой природы, региональной обусловленности и художественной целесообразности. Более того, отсутствие элементарных навыков свободного голосообразования нередко вызывает у обучающихся психологический дискомфорт, вследствие чего подкрик либо полностью исключается из исполнения, либо воспроизводится механически и неестественно.

Между тем в традиционной культуре голосовое проявление танцующего никогда не являлось случайным элементом. Возглас сопровождал эмоциональную кульминацию действия, объединял участников общего танцевального пространства, поддерживал движение, инициировал взаимодействие между исполнителями и становился естественным продолжением пластического действия. Именно поэтому изучение художественной природы подкрика представляется актуальной задачей современного искусствоведения, этнохореографии и педагогики народного танца.

В связи с вышеизложенным, считаем, что актуальной задачей педагогов профессиональных дисциплин заключается в осмыслении подкрика как самостоятельного художественно-творческого приёма русского народного танца, выявлении его семантической природы, художественных функций и значения в современной исполнительской практике.

Подкрик – краткое голосовое действие, возникающее непосредственно в процессе исполнения танца, в отличие от песенного текста не обладает развернутой словесной структурой, но, однако, отличается высокой степенью эмоциональной концентрации и образной насыщенности. Подкрик рождается в момент наивысшего внутреннего подъёма исполнителя и становится своеобразным продолжением движения, усиливая пластическую энергию танца.

Следовательно, голосовое проявление в народном танце не является внешним дополнением к пластике. Оно выступает органической частью единого художественного действия, обеспечивая взаимодействие движения, эмоционального состояния исполнителя и коллективного переживания участников танца.

В условиях сценической интерпретации традиционного танца указанная особенность нередко утрачивается. Современное исполнительское искусство стремится к техническому совершенству пластики, тогда как голосовой компонент оказывается вторичным или используется исключительно для усиления сценического эффекта. Подобный подход нарушает внутреннее равновесие художественной системы народного танца, поскольку разрушает естественную взаимосвязь между движением, эмоцией и голосом, исторически сложившуюся в народной исполнительской традиции.

Именно поэтому исследование природы подкрика следует рассматривать не как изучение отдельного исполнительского приёма, а как попытку осмысления одной из важнейших составляющих синкретической художественной структуры русского народного танца. Через анализ голосового компонента становится возможным более глубокое понимание механизмов формирования художественного образа, исполнительской выразительности и культурной памяти, сохраняемой в традиционной танцевальной культуре.

Несмотря на широкое распространение голосовых возгласов в исполнительской практике русского народного танца, в научной литературе отсутствует единое определение данного явления. В публикациях по этнохореографии и народно-сценическому танцу употребляются различные понятия: «возглас», «оклик», «эмоциональная атака», «выкрик», однако чаще всего они используются как описательные характеристики исполнительской манеры, не раскрывающие художественную природу рассматриваемого феномена.

Представляется целесообразным рассматривать подкрик не как случайное эмоциональное проявление исполнителя и не как исключительно ритмический акцент танца, а как самостоятельный художественно-творческий приём, органично включённый в драматургию хореографического произведения и обладающий собственной семантической структурой.

Подкрик можно определить как кратковременное голосовое действие исполнителя, возникающее в процессе танцевального движения и выполняющее коммуникативную, эмоционально-экспрессивную, композиционную и художественно-смысловую функции. Его возникновение обусловлено внутренней логикой развития танца, особенностями локальной исполнительской традиции и эмоциональным состоянием танцующего.

В отличие от вокального исполнения, целью подкрика не является воспроизведение музыкального материала. Его выразительность определяется не мелодической организацией, а интонацией, тембром, динамикой, длительностью звучания и моментом появления в структуре танца. Именно поэтому один и тот же по форме возглас способен приобретать различную художественную окраску в зависимости от контекста исполнения.

Следует подчеркнуть, что в традиционной культуре подкрик практически никогда не существует изолированно. Он рождается как естественная реакция исполнителя на развитие танцевального действия, эмоциональное состояние коллектива или кульминационный момент композиции. В этом заключается его принципиальное отличие от сценически заученного выкрика, механически повторяемого при каждом исполнении танца.

Именно данное обстоятельство отмечает Н.И. Бочкарёва, обращая внимание на то, что искусственно организованные крики, не обусловленные внутренним состоянием исполнителя, утрачивают связь с народной традицией и превращаются во внешне эффектный сценический приём, не имеющий художественного оправдания.

«Визг, свист и крики при исполнении русских и некоторых других танцев также вызваны, желанием непременно произвести ошеломляющее воздействие. Вообще в русских народных танцах могут быть различные возгласы **в момент наибольшего эмоционального напряжения, но идут они всегда от души, как бы невольно вырываются у танцующего.** Ритмические возгласы, сопровождающиеся ударами в ладони, в обычаях некоторых народов, например, кавказских горцев, донских казаков и др. **Здесь они естественны и правомерны. Но заученные, искусственно организованные выкрики,** которые иногда приходится слышать, идут совсем не от особенностей исполнения народного танца, а скорее от шаманства, так как они призваны подхлестывать, возбуждать, создавать впечатление бурного темперамента. Приходится отметить, **что до сего времени встречаются ещё досадные явления чрезмерной стилизации народного танца, можно сказать, его эклектической перетрубации,**

когда от него остаётся лишь внешне эффектная, нарядная, виртуозно-техническая композиция, только по внешним признакам именуемая народным танцем» [2].

Таким образом, художественная ценность подкрика определяется не силой звучания и не частотой его использования, а степенью его органичности в общей структуре танца.

Семантика подкрика значительно шире его внешнего звукового выражения. В традиционной культуре каждый голосовой возглас включался в определённую систему художественных смыслов, связанных с особенностями конкретной локальной традиции, жанра танца, характера музыкального сопровождения и эмоционального состояния исполнителей.

В отличие от сценической практики, где подкрик зачастую воспринимается исключительно как средство усиления динамики номера, в народной культуре он являлся одним из способов художественной коммуникации. Посредством возгласа участники танца поддерживали друг друга, выражали одобрение, приглашали к взаимодействию, обозначали начало нового игрового действия или эмоционально завершали кульминационный эпизод.

Анализ исполнительской практики позволяет выделить несколько основных семантических функций подкрика.

Коммуникативная функция выражается в организации взаимодействия участников танцевального действия. Возглас выступает своеобразным сигналом, позволяющим координировать коллективное исполнение, поддерживать партнёра, вовлекать зрителей в происходящее или инициировать смену танцевального рисунка.

Особенно ярко данная функция проявляется в плясовой традиции, где исполнитель посредством краткого возгласа как бы вступает в диалог с окружающими. Подкрик должен выступать частью живого общения, а не самостоятельным сценическим эффектом.

Эмоционально-экспрессивная функция выражается в способности подкрика концентрировать эмоциональное состояние исполнителя. Он фиксирует момент внутреннего подъёма, радости, соревновательного азарта или эмоционального единения участников.

При этом эмоциональная выразительность определяется не громкостью звучания, а естественностью его возникновения. Именно поэтому искусственно организованный выкрик производит значительно менее убедительное художественное впечатление, чем короткий, но оправданный возглас.

Композиционная функция заключается в роли своеобразного композиционного маркера внутри хореографического произведения. Подкрик акцентирует кульминационный момент, подчёркивает начало или окончание исполнительской фразы, обозначает переход к новому рисунку танца или усиливает развитие драматургического действия.

Следовательно, голосовой элемент становится не случайным дополнением пластики, а частью композиционного построения танца.

Художественно-образная функция определяется способностью подкрика влиять на более глубокое раскрытие характера персонажа или эмоциональной атмосферы произведения. В мужской пляске он способен подчёркивать удачу, силу и соревновательность; в игровых формах – озорство и непринуждённость; в отдельных хороводных действиях – праздничность и эмоциональное единение участников.

Именно благодаря голосовому проявлению движение приобретает дополнительную смысловую окраску, а художественный образ становится более убедительным.

Культурно-идентификационная функция выражается в связи подкрика с региональными традициями. В различных областях России исторически сложились собственные формы голосовых проявлений, отличающиеся фонетикой, интонацией, частотой использования и исполнительским контекстом.

Возгласы «эх», «эй», «ищё», «хей», «эх-ма», «любо», «ира-ра» и многие другие нельзя рассматривать как взаимозаменяемые элементы сценической выразительности. Каждый из них является частью определённой исполнительской традиции и несёт информацию о локальной культуре, бытовых особенностях и исторически сложившихся формах народного творчества.

Мы предлагаем к рассмотрению **авторскую классификацию «подкрика»**.

На основании анализа традиционной исполнительской практики представляется возможным предложить классификацию подкрика по нескольким основаниям.

По количеству участников исполнения:

- индивидуальный;
- коллективный.

Индивидуальный подкрик возникает как личностное эмоциональное проявление исполнителя, тогда как коллективный сопровождает совместное действие группы и способствует ощущению общности участников.

По направленности художественной коммуникации:

- внутренний (обращённый к партнёрам по танцу);
- внешний (адресованный зрителю или окружающему пространству).

По гендерной специфике исполнения: мужской; женский; совместный.

Гендерные различия обусловлены традиционными особенностями исполнительской манеры, тембровой окраской голоса и характером пластического материала.

По региональной принадлежности: северорусская; центрально-русская; южнорусская; казачья и другие локальные традиции.

Каждая из них характеризуется собственным набором интонационных моделей, устойчивых возгласов и художественных функций.

По композиционной роли в драматургии танца:

- экспозиционный;
- иницирующий развитие действия;
- кульминационный;
- завершающий.

Подобная классификация подчёркивает, что подкрик обладает собственной внутренней организацией и не может рассматриваться исключительно как эмоциональное сопровождение танцевального движения. Он представляет собой самостоятельный элемент художественного языка русского народного танца, требующий осмысленного использования как в исполнительской, так и в педагогической практике.

Анализ современной практики позволяет выделить несколько наиболее распространённых ошибок в использовании подкрика.

Во-первых, наблюдается его **избыточное применение**. Голосовой элемент начинает сопровождать практически каждую танцевальную комбинацию, вследствие чего теряет выразительность и перестаёт восприниматься как кульминационный художественный акцент. Частое повторение возгласа приводит к эмоциональному насыщению зрительского восприятия и снижает силу художественного воздействия.

Во-вторых, распространено **унифицирование исполнительской манеры**. Независимо от региональной принадлежности постановки используются одинаковые междометия и интонационные модели, зачастую заимствованные из сценической практики других народов. Подобное смешение стилистических признаков приводит к утрате локальной специфики русского народного танца.

В-третьих, достаточно часто подкрик применяется **вне драматургической логики произведения**. Голосовое действие становится заранее определённым элементом танцевальной партитуры, не связанным с развитием художественного образа и эмоциональным состоянием исполнителя. В подобных случаях возглас превращается в механически воспроизводимый исполнительский жест.

Наконец, существенной проблемой является **подмена художественной выразительности внешней эффектностью**. Стремление к максимальной эмоциональной экспрессии нередко приводит к неоправданно громкому звучанию, использованию свиста, крика и иных средств, нехарактерных для конкретной народной традиции. В результате нарушается художественно-эстетический баланс произведения, а голосовой компонент начинает доминировать над пластическим действием.

Подобные процессы особенно заметны в деятельности любительских коллективов, где исполнительская практика зачастую формируется посредством копирования сценических образцов без обращения к фольклорным источникам. Вследствие этого будущие студенты профессиональных образовательных организаций уже на этапе довузовской подготовки усваивают искажённое представление о месте и роли подкрика в русском народном танце.

Проблема осмысленного использования подкрика приобретает особую актуальность в системе профессионального хореографического образования. Исполнительская подготовка будущего артиста народно-сценического танца традиционно ориентирована на развитие техники движения, координации, музыкальности и сценической выразительности. Вместе с тем голосовая составляющая танцевального искусства остаётся практически вне поля систематического педагогического внимания.

Между тем владение подкриком требует формирования целого комплекса профессиональных навыков, включающих не только понимание художественной природы данного явления, но и освоение элементарных основ голосообразования. Для многих обучающихся необходимость публичного голосового проявления становится серьёзным психологическим барьером. Неуверенность в собственном голосе, страх оценки окружающих, отсутствие опыта свободного звукоизвлечения приводят либо к отказу от использования подкрика, либо к его искусственному воспроизведению.

В этой связи представляется необходимым рассматривать обучение подкрику как самостоятельное направление исполнительской подготовки, объединяющее знания из области хореографии, народного пения, сценической речи и психологии исполнительского творчества. Основной педагогической задачей становится не обучение определённому набору возгласов, а формирование способности к естественному

голосовому проявлению, обусловленному внутренним эмоциональным состоянием исполнителя.

Особое значение приобретает работа над качеством звукоизвлечения. Подкрик не предполагает форсированного звучания или крика в бытовом понимании этого слова. Его художественная выразительность достигается за счёт свободной голосовой подачи, естественной опоры дыхания и органичной связи со структурой танцевального движения. Следовательно, развитие исполнительской культуры невозможно без формирования элементарных представлений о физиологии голосообразования и принципах безопасного использования голосового аппарата.

Не менее важным является изучение региональных исполнительских традиций. Каждый подкрик существует в определённой культурной среде, а его художественное значение определяется не только фонетической формой, но и местом возникновения, особенностями местной танцевальной культуры и историческими условиями бытования. Именно поэтому освоение голосовых элементов должно сопровождаться обращением к этнографическим материалам, архивным записям и образцам подлинного фольклорного исполнения.

Одной из наиболее существенных особенностей подкрика является его импровизационная природа. В традиционной культуре голосовое действие практически никогда не воспроизводилось как неизменный исполнительский шаблон. Даже устойчивые формы возгласов отличались вариативностью интонации, тембра, динамики и момента появления в структуре танца.

Импровизация обусловлена самой природой народного исполнительства, основанного на сотворчестве участников. Исполнитель не воспроизводит заранее заданную эмоциональную модель, а проживает её непосредственно в процессе танца. Именно поэтому подкрик становится не заранее выученной репликой, а естественным продолжением внутреннего переживания художественного образа.

Представляется, что данная особенность имеет принципиальное значение и для современной сценической практики. Задача педагога заключается не только в том, чтобы определить место голосового элемента в композиции танца, но и создать условия, при которых исполнитель осознаёт внутреннюю мотивацию собственного действия. В этом случае подкрик перестаёт быть внешним эффектом и становится результатом личностного художественного переживания.

Таким образом, импровизационность следует рассматривать не как произвольность исполнения, а как показатель глубины художественного освоения материала. Чем органичнее исполнитель соединяет пластическое движение, эмоциональное состояние и голосовое проявление, тем убедительнее воспринимается создаваемый сценический образ.

Проведённый анализ позволяет рассматривать подкрик как самостоятельный художественно-творческий приём русского народного танца, являющийся органичной частью его синкретической природы. Голосовое проявление исполнителя представляет собой не случайный эмоциональный жест и не декоративный элемент сценической выразительности, а полноценное средство художественной коммуникации, обеспечивающее единство пластического движения, эмоционального состояния исполнителя и коллективного переживания участников танцевального действия.

Исследование показало, что семантика подкрика значительно шире его внешнего звукового выражения. Он выполняет коммуникативную, эмоционально-экспрессивную,

композиционную, художественно-образную и культурно-идентификационную функции, определяя особенности исполнительской интерпретации народного танца. Предложенная классификация позволяет рассматривать подкрик как системное явление исполнительской культуры, обладающее собственной внутренней структурой и закономерностями функционирования.

Особое внимание было уделено современным тенденциям сценического исполнения, свидетельствующим о постепенной утрате смысловой природы данного художественного приёма. Его механическое использование, унификация голосовых форм и отрыв от региональных традиций приводят к снижению художественной достоверности народно-сценического танца и формируют искажённые представления о традиционной исполнительской культуре.

В связи с этим особую актуальность приобретает педагогическая работа, направленная на формирование культуры осмысленного использования подкрика. Подготовка будущих исполнителей должна включать изучение семантики голосовых проявлений, освоение основ свободного голосообразования, обращение к региональным традициям и развитие способности к художественно оправданной исполнительской импровизации.

Литература:

1. Бернштам Т.А. Феноменальный мир русской традиционной культуры / Сост., вступ. ст., коммент. С.Б. Адоньевой, И.С. Веселовой; подгот. текста С.И. Жаворонок. СПб.: Пропповский центр, 2022. 344 с.
2. Бочкарева, Н. И. Русский народный танец: теория и методика: учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / Н.И. Бочкарева. - Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2006. - 179 с.
3. Земковский И.И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л., «Советский композитор», 1977.
4. Мехнецов А.М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / сост. Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; Вст. ст. Г.В. Лобковой. - СПб.: Нестор-История, 2014. - 440 с
5. Пропп В.Я. Фольклор и действительность // Фольклор и действительность: Избранные статьи // Под. ред. Б.Н. Путилова. – М.: Наука, 1976.
6. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории. Ленинград, 1986.

Сюй Жобинь,аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»**Xu Robin,**Postgraduate student at the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture**ИНТОНАЦИОННЫЙ СТРОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
В.С. КАЛИННИКОВА**

Аннотация. В статье анализируется интонационный строй фортепианных миниатюр В.С. Калинникова, раскрывающийся во взаимодействии традиционных для русской музыки истоков – народной песни и колокольности. На примере «Грустной песенки», «Русского интермеццо» и «Элегии» выявляются характерные черты музыкального языка композитора. Делается вывод о том, что, не прибегая к прямому цитированию фольклора, Калинников создал самобытный национальный стиль, органично продолжив традиции русской классической музыки.

Ключевые слова: Калинников В. С., русская музыка, фортепианная музыка, интонация, национальный стиль.

**THE INTONATIONAL STRUCTURE OF V. S. KALINNIKOV'S
PIANO MUSIC**

Annotation. The article examines the intonational structure of piano miniatures by Vasily Sergeyevich Kalinnikov, as revealed through the interaction of traditional sources of Russian music – folk song and bell sonority. Using the examples of “Sad Song,” “Russian Intermezzo,” and “Elegy,” the characteristic features of the composer’s musical language are identified. It is concluded that, without resorting to direct quotation of folklore, Kalinnikov created a distinctive national style, organically continuing the traditions of Russian classical music.

Keywords: Kalinnikov V. S., Russian music, piano music, intonation, national style.

Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX веков представляет собой уникальное явление по своей глубине и самобытности, в котором нашли отражение напряженные духовные искания современников, связанные с их внутренним предчувствием грядущих перемен и катастроф. Поэтому сочинения А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, А.К. Лядова, С.С. Прокофьева и др., с одной стороны, представляли собой воплощение традиций русской национальной музыкальной культуры, с другой, – в них проявились новаторские тенденции, направленные на обновление музыкального языка и активное развитие фортепианного искусства, во многом определившие передовые позиции русской музыки в мировом художественном процессе начала XX века.

В этом блестящем созвездии фигура В.С. Калинникова менее заметна. Известный преимущественно как симфонист (его имя прочно связано со знаменитой Первой симфонией лирико-эпического плана), в фортепианном творчестве он предстает перед

нами несколько иным, более камерным мастером. Его произведения для фортепиано представляют собой драгоценные страницы русской музыки, в которых отразились личные переживания автора, его чаяния и надежды.

В музыковедческой традиции феномен национальной самобытности творчества В. С. Калинникова получил высокую оценку. Б. В. Асафьев, подчеркивая искренность, сердечность и непосредственность его музыки, назвал композитора «Кольцовым русской музыки» [1, с. 354]. Действительно, интонационный строй его фортепианных миниатюр отличается проникновенной, задушевной лиричностью, истоки которой, безусловно, кроются в русской национальной традиции. Как справедливо отмечает исследователь В.В. Пасхалов, «основная черта творчества Калинникова – глубокая связь его с русским народным творчеством, народной песней» [2, с. 179]. При этом в своих фортепианных миниатюрах (шесть пьес, среди которых «Грустная песенка», «Русское интермеццо», «Элегия», «Менуэт»), как и в крупных инструментально-симфонических сочинениях композитор не обращается к цитированиям тем русского национального фольклора: он создавал свои мелодии в «народном духе», пользуясь богатейшим запасом интонационного строя русских народных песен.

В его фортепианных сочинениях органично переплетаются интонации песен крестьянского и городского фольклора. От крестьянской песни в фортепианных миниатюрах наследуется диатонический склад мелодии, система подголосков, имитирующая хоровое многоголосие, ладовые гармонии, включающие переменность лада, опору на натуральные лады (миксолидийский, дорийский, фригийский), плагальность, которая придает гармоническому языку особую колоритность, «русскость», а также нечетные метры, происходящие из просодии стиха старинных напевов. Другой пласт – городской фольклор, связан с экспрессивной, психологизированной интонацией бытового романса. Рассмотрим подробнее, как две эти интонационные сферы находят свое воплощение в фортепианных миниатюрах композитора.

В ряду фортепианных пьес В. С. Калинникова особое место занимает «Грустная песенка». Интонационный строй мелодии этой пьесы несет ярко выраженные черты русской народно-бытовой лирики. Элегическая, слегка «распевная» тема насыщена характерными оборотами: нисходящие секвенции, опевания устоев, мягкое интонирование секундовых и терцовых попевок. При внешней простоте высказывания «Грустная песенка» отличается необычайным метроритмическим своеобразием: она написана в сложном пятидольном метре (5/4). Выбор нечетного размера не случаен – он сообщает музыкальной ткани черты свободной, «говорящей» метрики, уводящей от квадратности к мелодической текучести. Гармонический язык пьесы выявляет характерный для Калинникова метод претворения диатонических ладов в условиях романтической красочности. Так, например, трезвучие и септаккорд III ступени привносят в гармоническую вертикаль оттенок переменного лада, а использования натуральной VII ступени и отказ от доминантового обостренного вводнотонного тяготения, придает музыке архаический колорит. Такое гармоническое решение характерно для русской народной музыки, что ярко проявилось в произведениях композиторов-классиков русской музыки – М.И. Глинки, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, под влиянием которых и вызревал талант Калинникова [2].

Особенно наглядно это влияние проявилось в «Русском интермеццо» с его эпическим образным строем, восходящим к «Богатырской симфонии» Бородина. Показательно, что по первоначальному замыслу это сочинение имело иное, более «программное» название: «Старая погудка на новый лад». «Погудка» – это напев, характерный для народно-инструментальной традиции и предполагающий варьирование попевок в процессе исполнения. что отсылает к архаическим пластам фольклора, и еще раз подтверждает положение, что «на творчество Калининкова большое влияние оказали подлинно народные попевки» [2, с. 188]. Уточнение же «на новый лад» указывает на принципиально важный для композитора способ работы с фольклорным материалом: не цитирование, а свободное претворение, переинтонирование интонационной модели в русле современной ему гармонической традиции.

Важной составляющей национального стиля В. С. Калининкова, наряду с песенной диатоникой и романсовой лирикой, становится колокольность – одна из ярчайших примет русской музыки, восходящая к традициям искусства колокольного звона на Руси и получившая мощное развитие в творчестве композиторов «Могучей кучки», П. И. Чайковского, а позднее – С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича и др. В фортепианном наследии Калининкова эта образная сфера нашла воплощение в его «Элегии» пьесе, посвященной памяти безвременно ушедшей девочки [2, с. 214]. Поэтому колокольность в этой пьесе Калининкова обретает более камерное, интимно-элегическое преломление. Программный замысел сочинения, связанный с образом траурной процессии, предопределил выбор особых фактурно-гармонических средств: мерное, неотвратимое движение и печальный, однообразный звон похоронного колокола.

Таким образом, стиль фортепианных пьес Калининкова пронизан подлинно народным колоритом, в котором используется интонационный строй крестьянской песни, городского романса, колокольности, что позволило композитору создать неповторимый по искренности и национальной определенности музыкальный язык. И хотя ранний уход оборвал его путь, слова Б. Асафьева сохраняют непреходящую значимость: «Калининков был бы самым талантливым среди московских композиторов лирико-эпического направления, если бы судьба оказалась к нему чуть милостивее» [1, с. 354] – и фортепианное наследие композитора служит одним из убедительных подтверждений этой высокой оценки.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Избранные работы о П.И. Чайковском, А.Г. Рубинштейне, А.К. Глазунове, А.К. Лядове, С.И. Танеёве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – 384 с.
2. Пасхалов, В.В. Василий Сергеевич Калининков: жизнь и творчество. – Ленинград; Москва: Гос. муз. изд., 1951. – 227 с.
3. Юдина, В.И. И.С. Тургенев и В.С. Калининков – певцы земли Орловской / В. И. Юдина // Интеграция искусств в современном художественном образовании (к 200-летию со дня рождения И.С. Тургенева): Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Орел, 17–18 мая 2018 года. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 2018. – С. 72-79.

Цао Лишуай,

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»
e-mail: clsherzen@outlook.com

Cao Lishuai,

Postgraduate student of the Department of Music Education
and Training Herzen Russian State Pedagogical University

К ИСТОРИИ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ: ЭУФОНИУМ И ДРУГИЕ САКСГОРНЫ В ОРКЕСТРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. Медные духовые инструменты имеют богатую историю. Их предками являются прикладные сигнальные инструменты: охотничьи рога, трубы, почтовые рожки. На этих инструментах извлекались натуральные звуки разной высоты за счет изменения положения губ и силы подачи воздуха. Поворотным моментом стала разработка помпового и вентильного механизмов, которые позволили значительно усовершенствовать инструменты в 30-е годы XIX века. Хроматизация звукоряда, доступного для исполнения, привела к развитию этой группы, серьезным изменениям в технике игры и увеличению количества музыкального материала, написанного для медных духовых. С изобретением вентильного механизма появилось много мягко звучащих инструментов: корнеты, басовые тубы, флюгельгорны, кайзер-басы, геликоны, семейство саксгорнов. *Цель данной статьи* – рассмотреть примеры использования эуфониума композиторами начала XX века в оркестре, определить специфику тембра и функции этого инструмента.

Ключевые слова: духовой оркестр, эуфониум, медные духовые Г. Холст, Л. Яначек.

TO THE HISTORY OF BRASS INSTRUMENTS: EUPHONIUM AND OTHER SAXOPHONES IN THE ORCHESTRA OF THE EARLY 20TH CENTURY

Annotation. Brass instruments have a rich history. Their ancestors are applied signaling instruments such as hunting horns, trumpets, and post horns. These instruments produced natural sounds of varying pitches by varying the position of the lips and the force of the blow. A turning point was the development of pump and valve mechanisms, which made it possible to significantly improve the instruments in the 30s of the XIX century. The chromaticization of the sound scale available for performance led to the development of this group, significant changes in playing technique, and an increase in the amount of music written for brass instruments. The invention of the rotary valve mechanism gave rise to many soft-sounding instruments: cornets, bass tubas, flugelhorn, kaiser basses, helicones, and the saxhorn family. *The purpose of this article* is to study the ways in which the euphonium was used by composers of the early 20th century in the orchestra, and to determine the specific timbres and characteristics of this instrument.

Keywords: brass band, euphonium, brass wind, G. Holst, L. Janáček.

Медные духовые инструменты всегда совмещали в себе несколько функций: являлись важной частью военной службы (строевая), позволяли осуществлять коммуникацию на открытом пространстве (сигнальная), параллельно ассоциировались с звуками массовых мероприятий (общественная) и привлекали слушателей глубиной тембров в концертной обстановке (культурно-просветительская). Ключевые изменения в конструкции инструментов и их использовании происходили в XIX веке, это позволило к XX веку выстроить полноценную базу в виде большого числа духовых коллективов и разнообразного репертуара, куда вошли не только прикладные произведения, связанные с военной и общественно-культурной массовой деятельностью (в первую очередь, в жанре марша и массовой песни), но оригинальные сольные и оркестровые пьесы и сочинения крупных жанров, позволяющие рассматривать каждый тембр отдельно и в коллективном звучании.

Обратимся к ряду событий из истории становления саксгорнов, как основных инструментов в духовом оркестре. Важное место в истории развития духовых инструментов занимает бельгийский мастер Адольф Сакс (1814–1894). В 1840 году он усовершенствовал кларнет и бас-кларнет, а на спустя два года на фабрике духовых инструментов в Париже стал создавать новые медные инструменты. Всего А. Сакс запатентовал 35 изобретений, в том числе офеклиид, который с подачи Г. Берлиоза получил название в честь фамилии создателя – саксофон. В 1845 году Сакс сконструировал группу саксгорнов – широкомензурных мундштучных инструментов овальной формы, у которых имеется трехвентильный (четыре вентиля только у баритона) понижающий механизм. Эти инструменты вошли в духовые оркестры, исполняя как басовую и гармоническую функцию (педальные звуки), так и мелодическую [1, 19].

До настоящего времени сохраняется вопрос о точной классификации большинства медных духовых инструментов. Еще в середине XIX века в американских духовых оркестрах использовали инструменты, которые называли саксгорнами, но по форме и принадлежности они не были связаны с семейством изобретенных Саксом. Б. А. Пронин пишет: «проблема идентификации этих инструментов связана с путаницей в названиях. Альт называют теноргорном в Англии. Инструмент, называемый тенором в Германии, Австрии, Италии и России, называется баритоном в остальных странах» [5, 114].

Среди представителей саксгорнов в современном духовом оркестре используют альт *in E*, тенор *in B* и баритон *in B*. Альт – это самый высокий овальный амбушюрный медный инструмент. Он звучит на большую сексту ниже написанного (нотная запись в скрипичном ключе). В оркестровой практике чаще используется средний (от mi^1 до mi^2) и верхний (от mi^2 до do^3) регистр. Тенор – более низкий инструмент с плотным, приятным матовым оттенком. Звук инструмента отражает тембровые и динамические свойства широкомензурных инструментов овальной формы. Он также является транспонирующим инструментом: звучит на большую нону ниже написанного, нотируется в скрипичном ключе. Баритон обладает превосходной насыщенностью, певучестью, теплотой и экспрессивностью на всем диапазоне (от do^6 до si -бемоль¹). Это стало возможно благодаря наиболее совершенной конструкции: гармоничное соответствие трубки инструмента с мензурой и мундштуком, совпадение расходуемого при игре воздуха с естественным объемом дыхания, свободное положение амбушюра исполнителя.

Популярными разновидностями являются помповый маршевый баритон и вентильный баритон.

Еще один инструмент из семейства саксгорнов называют «эуфониум» (от *греч.* – «приятно звучащий»). Он был запатентован в 1843 году немецким мастером Ф. Зоммером [6, 2]. Среди предшественников эуфониума исследователи называют тенор-басовые саксгорны в строе Си-бемоль (тенор, баритон и бас). Он является родственником баритона (в американской традиции баритон, как медная труба, и эуфониум стали взаимозаменяемыми понятиями). В. А. Кузнецов и Л. А. Ахмыловская выделяют особенности эуфониума в сравнении с американским и английским баритонами. Они пишут: «Хотя эуфониум и два баритона довольно похожи, незначительные технические различия создают значительные вариации в окраске звука <...>. Эуфониум имеет широкий раструб и наибольшую мензуру» [2, 124]. Эуфониум – транспонирующий инструмент (на нону вниз от записи). Б. А. Пронин дает такую характеристику тембру эуфониума: «более “воздушный”, чем у тромбона, а атака звука менее отчетливая» [4, 640]. Исследователь называет его одним из популярных среди всего семейства саксгорнов.

Г. Берлиоз не только в печати выступил как пропагандист новых инструментов Сакса, но и сам использовал новые духовые в своих сочинениях (например, в Хорале для голоса и шести духовых инструментов). Самым крупным произведением композитора для духового состава стала Траурно-триумфальная симфония (1840). Это сочинение создано для церемонии перенесения останков Жертв Июля и для открытия Бастильской колонны, посвящено герцогу Орлеанскому. В симфонии три части: Похоронный марш, Надгробная речь (с соло тромбона), Апофеоз. В партитуре указан большой военный оркестр из около ста исполнителей (струнные и хор для финала по желанию). Траурно-триумфальную симфонию высоко оценил Р. Вагнер, чьи эксперименты с медной группой оркестра привели не только к появлению новых тембров (например, для тетралогии «Кольцо нибелунга» он специально сконструировали «вагнеровскую тубу», инструмент, сочетающий тембры валторны и тромбона), но и к уникальному понятию вагнеровского театрального оркестра.

Этот композитор оказал влияние на своих современников и на тех, кто в следующем поколении развивал именно оркестровую музыку, – Г. Малера (в первой части Симфонии № 7 используется соло тенора *in B*) и А. Брукнера. Р. Штраус заменил вагнеровскую тенор-тубу на эуфониум. Произошло это по рекомендации дирижера Эрнста фон Шуха во время репетиции симфонической поэмы «Жизнь героя» (1899). Позднее композитор произвел такую же перестановку и в симфонической поэме «Дон Кихот», завершенной ранее [2, 124].

Первым произведением XX века для духового оркестра считается Сюита № 1 Es-dur Г. Т. Холста (1909). Она написана в трех частях: Чаконя, Интермеццо и Марш. Композитору удалось раскрыть разные грани тембров в вариационной форме Первой части. Выбор в качестве основной темы мелодии, напоминающей народные английские песни, так же является универсальным органичным приемом для духовых оркестров. Во второй краткой лирической части соло кларнета и трубы отсылает к народным пасторальным образам, тем самым представляет другую грань возможностей коллектива (практика звучания на открытом воздухе). Финал показывает «современную» ритмическую активность и массовую праздничность – наиболее привычное использование духового оркестра в XX веке.

Сам композитор Густав Теодор Холст (1874-1934) был тромбонистом. Среди других его сочинений для медных духовых стоит назвать «Панихиду по двум ветеранам» на слова У. Уитмена (1914). В исполнении этого произведения должны принимать участие хор (тенора и басы), три трубы *in B*, два бомбардона² (может быть заменено тромбоном и тубой или виолончелями и контрабасами), малый и большой барабан. В данном сочинении медные и ударные используются в традиционном для них контексте: произведение передает атмосферу церемониального траурного шествия, что отсылает к Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза.

В отличие от французского композитора, который привлек хор лишь в третьей части и по желанию, у Холста тембровое и тематическое развитие связано с текстом. Первый раздел (первые две строфы поэмы) звучит у хора на *p*. Во втором разделе представлен образ траурного шествия: начинается с остигатного марширующего движения четвертями у бомбардонов (*D – T* в до мажоре). Этот фон сохранится до конца, пока герой будет наблюдать за церемонией (приближение и удаление шествующих решается за счет изменений динамики). Трубы исполняют фанфару, которую венчает восходящее призывное движение по трезвучию. Хор «Я вижу печальную процессию» (третья строфа) тоже практически повторяет интонации духовых (поступенное восходящее движение, квартовые скачки, пунктирный ритм).

Третий раздел становится первой ступенью к кульминации (рефлексия об увиденном). Напряжение нарастает за счет постепенного усиления динамики и добавления барабанов. Хор поет: «каждый удар великих конвульсивных барабанов поражает меня насквозь», повторяя этот текст канонически вначале тенор¹ и бас² (мажорное трезвучие от до), затем тенор² и бас¹ (минорное трезвучие от фа). Это ладовое переосмысление является важным эффектом, приводящим к трагическому осмыслению смерти. Композитор вновь проводит голоса каноном (восхождение по ми мажорному квартсекстаккорду). Здесь можно говорить о постепенном переходе от реальной ситуации к вневременному ее осмыслению (двое погибших – это сын и отец). Кульминацией становится последняя строчка шестой строфы: «и сильный марш смерти окутывает меня». Голоса соединяются в звучании малого уменьшенного секундакорда (*ff*) переходящего в унисон «до» – возвращается марш смерти: «О суровый похоронный марш, как ты прекрасен!»).

Седьмая лирическая строфа стихотворения пропущена (образ луны как лика матери). Восьмая и девятая (последнее обращение к погибшим) – постепенное затихание. Трубы в последний раз исполняют фанфару, затем остается одна труба, перестает стучать малый барабан, пульс звучит только у второй бомбарды, поет только хор. Краткий эпилог – все инструменты звучат пианиссимо (сердце живых оказывается погребено вместе с умершими).

Инструменты духового оркестра задействованы и в самой известной семичастной сюите Холста «Планеты» (1914–1916). Для этого произведения композитор использовал четверной состав оркестра, куда вошла и одна тенор-туба *in B*. Выразительные свойства этого инструмента раскрываются в первой части «Марс, вестник войны»: фанфарная переключка с двумя трубами (с характерными триольным и пунктирным ритмами) на фоне пульсирующего ровного остигато у струнных создает грозный воинственный

² Бомбардон представляет собой низкий медный духовой инструмент, принадлежащий семейству офиклеидов. Один из басовых инструментов-предшественников тубы в оркестре.

механистический образ, который постепенно нарастает масштабируется, завоеывая все пространство. Тема у тенор-тубы со скачком после короткого пунктира тоже преобразуется (ход на м.3 – б.3 – ч.4 – ум.5 – м.6). Важным драматургическим переломом становится переход от первой части, где только ужас и тревога нарастали, ко второй части – «Венера, вестник мира». Композитор исключает из партитуры медные духовые, кроме валторн, которые исполняют плавные мелодические линии, предвосхищающие звучание струнных (образ рождения света).

В 1928 году Густав Холст написал Сюиту «Мурсайд» для духового оркестра. Это произведение появилось по заказу к финалу Национального чемпионата Великобритании духовых оркестров в Кристал Пэлас. Композитор написал трехчастную сюиту (Скерцо, Ноктюрн и Марш) для такого состава из 18 исполнителей: сопрано in Es, три корнета in B, флюгель in B три валторны in Es, два баритона in B, два тромбона in B и басовый тромбон, эуфониум in B, два баса in Es, ударные. Порядок частей, развитие тематизма в них, работа с оркестровкой продолжает линию, заложенную в Сюите № 1.

В качестве яркого примера звучания эуфониума можно привести Симфониетту Л. Яначека (1926). Каждая из пяти частей этого произведения связана с достопримечательностями Брно (знаковому городу в жизни композитора ³): Фанфары – Замок – Монастырь Кралове – Улица, ведущая к замку – Ратуша. Эуфониум в партитуре обозначен как тенор-туба in B. Звучание медных открывает первую часть вместе с колоколами: два эуфониума исполняют параллельное движение квинт, дополняющее терцово-квартовые восходящие и нисходящие обороты у девяти труб. Эта сигнальная заставка, отсылающая к медному тембру военного оркестра не случайна: изначально композитор планировал озаглавить свое произведение – «Военная симфониетта» (оно посвящено Чехословацкой армии). Трубные сигналы (в Ми-бемоль мажоре) открывают и Четвертую часть (тема развивается как ряд тембровых вариаций: все инструменты выступают как солисты). При этом такое движение квинтами в низком регистре придает оттенок условно народного звучания фанфар. Образ национальных песенных интонаций моравского и чешского фольклора получит развитие в других частях Симфониетты.

После завершения Симфониетты композитор принял заказ от пианиста Отакара Голлмана, вернувшегося после Первой мировой войны с искалеченной правой рукой, и создал для него Каприччио. Помимо фортепиано он добавил ансамбль медных духовых: две трубы, тенор-туба (то есть эуфониум) и три тромбона. Эуфониум в этом произведении нередко, как и в большинстве оркестровых партитур, выполняет партию педали и баса, связывая тембры труб и тромбонов. Во второй части он выступает вместе с роялем в стаккатных пассажах (ритм скачки). Этот колючий агрессивный образ контрастирует с умиротворяющим высоким полетным соло флейты. В третьей части все инструменты находятся в постоянном диалоге. В партии эуфониума выделяются четырехзвучные мотивы трихордов в кварте в чередовании короткого пунктирного ритма с обратным. В этой части на первый план выходят параллельное движение трезвучиями и нисходящие хроматические и пентатонические обороты, что позволяет говорить об образах природы и импрессионистических красках. Эти приемы продолжают в финальной четвертой части: тембры духовых подчеркивают интонации славянского фольклора. Подобные поиски музыкальных характеристик с оговоркой на петербургскую композиторскую школу проводит в диптихе «Романтический Петербург» для кларнета и фортепиано

³ Музыкальная академия в г. Брно носит имя Яначека (1947).

Г. Г. Белов: «Первая кульминация – итог тематического развития, основанного на диалоге различных ансамблевых линий. Душевному смятению, переданному волнообразными пассажами в партии кларнета, противостоит строгость фортепианных аккордов» [3, 210].

Эуфониум стал одним из выразительных инструментов, который не только занял важное место в духовом оркестре, но и нередко звучал в ансамблях и заменял привычные басовые инструменты в симфонических коллективах. С одной стороны, композиторы не всегда сразу рассчитывали на этот тембр, но эуфониум занял прочное положение в «виолончельном» регистре. Помимо педали и басовой линии, которую нередко исполняют низкие медные инструмент, эуфониум включается в качестве подголоска или солиста в сочетании с другими медными, с деревянными духовыми и даже инструментами других групп (фортепиано, струнные).

На основе представленных примеров, можно сделать вывод. В XIX веке развитие медных духовых инструментов происходило через создание новых более совершенных конструкций, что привело к появлению большого числа вариантов с похожими тембрами, но отличающихся по техническим возможностям. В первой половине XX века тенденция к увеличению состава исполнителей и увлеченность тембровыми экспериментами способствовало проникновению редких инструментов из духовых оркестров в состав симфонического. Именно включение крупными композиторами таких оригинальных тембров как эуфониум привлекало к нему внимание и слушателей, и исполнителей, которые нередко становились заказчиками новой музыки.

В 1913 году по заказу для Национального чемпионата духовых оркестров в Великобритании П. Флетчер написал «Труд и любовь». В этом одном из первых произведений для духового оркестра XX века представлено мелодическое соло эуфониума, что привело к еще одной большой ветви в развитии этого инструмента – сольной практике [6, 6]. Кульминацией этого направления стали Концерты для оркестра с соло эуфониума Я. Баха (1994), В. Космы (1995), А. Ходдинота (2004), К. Дженкинса (2009), П. Милора (2017), Э. Грегсона (2019). Эта тема достаточно мало изучена на русском языке и требует дальнейшего большого исследования.

Литература:

1. Кожухарь, В. И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры: учеб. пособ. / В. И. Кожухарь. – Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. – 320 с.
2. Кузнецов, В. А. Краткая история эуфониума в англоязычной академической литературе / В. А. Кузнецов, Л. А. Ахмыловская // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: матер. XXVII междунар. науч. конф. Вып. 27. – Владивосток, 2023. – С. 119–128.
3. Лукьянова, Н. В. Христофис, С. О. «Романтический Петербург», диптих для кларнета и фортепиано Г. Белова. Исполнительский анализ // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник статей по материалам II Международной научно-практической конференции (10–12 декабря 2009 года) / ред.-сост. М. В. Воротной. – Ч. 2. – Санкт-Петербург: Издательство Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2010. – С. 209–212.
4. Пронин, Б. А. Особенности начального освоения эуфониума, баритона или тенора // Международный альманах Humanity space. – Т. 10. – 2021. – № 5. – С. 639–646.

5. Пронин, Б. А. Перспективы конечного результата начального освоения инструмента как инновационный подход в методике обучения баритонистов / Б. А. Пронин, А. П. Цилинко // Вестник педагогических инноваций. – 2023. – № 1 (69). – С. 112– 121.

6. Kittaweeptak, B. The evolving role of the solo euphonium in orchestral music: an analysis of Lorin Maazel's Music for flute and orchestra with tenor tuba obbligato and Karl Jenkins's Cantata Memoria. 2020. – URL: https://www.academia.edu/112047780/The_Evolving_Role_of_the_Solo_Euphonium_in_Orchestral_Music_An_Analysis_of_Lorin_Maazels_Music_for_Flute_and_Orchestra_with_Tenor_Tuba_Obligato_and_Karl_Jenkins_Cantata_Memoria (дата обращения 15.06.2026).

Красникова Анастасия Сергеевна,
магистрант кафедры сольного народного пения
ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»
e-mail: nastya_krasnikova@mail.ru

Научный руководитель:
Ануфриева Наталья Ивановна,
доктор педагогических наук, профессор,
Почетный работник высшего
профессионального образования РФ,
Лауреат фонда «Русское исполнительское искусство»
ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»
e-mail: nata415485@mail.ru

Krasnikova Anastasia S.,
Master's student of the Department of the Department of Solo Folk Singing
Moscow State Institute of Culture

Scientific supervisor:
Anufrieva Natalia I.,
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Honorary Worker of Higher
Professional Education of the Russian Federation,
Laureate of the Russian Performing Arts Foundation
Moscow State Institute of Culture

ЧАСТУШКА КАК ЯВЛЕНИЕ В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М.Н. МОРДАСОВОЙ)

Аннотация. В статье рассмотрен процесс эволюции частушки как самостоятельного фольклорного жанра (сольного) в контексте исторического становления и развития отечественной народно-певческой культуры. На примере М. Н. Мордасовой произведён анализ синтеза традиции и индивидуального авторского начала; особое внимание автором уделено трансформации музыкально-поэтической структуры жанра и формированию исполнительского стиля народной певицы.

Ключевые слова: традиция, фольклор, музыкальный фольклор, южнорусский фольклор, народно-певческое искусство, сольное народное пение, исполнительский стиль, индивидуальность, вокальное интонирование, частушка.

CHASTUSHKA AS A PHENOMENON IN THE FOLK SINGING AND PERFORMING ARTS OF RUSSIA (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF M.N. MORDASOVA)

Annotation. The article examines the process of evolution of the chastushka as an independent folklore genre (solo) in the context of the historical formation and development of Russian folk singing culture. Using the example of M. N. Mordasova, the synthesis of tradition and individual authorship is analyzed; the author pays special attention to the transformation of the musical and poetic structure of the genre and the formation of the folk singer's performing style.

Keywords: tradition, folklore, musical folklore, South Russian folklore, folk singing, solo folk singing, performing style, individuality, vocal intonation, ditto.

На современном этапе развития общества сохранение исторической памяти и защита традиционных духовно-нравственных ценностей выступают в качестве важнейших стратегических приоритетов развития Российской Федерации. Данные направления изложены в Указе Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 (в ред. от 25.01.2023 № 35) «Об утверждении Основ государственной культурной политики», где подчеркивается необходимость приоритетной государственной поддержки деятельности по сохранению исторической памяти, традиций и самобытности народов, а также «условия для развития национального сектора массовой культуры» [1]. Содержание данного нормативного акта напрямую соотносится с процессом эволюции народно-певческого искусства, которое занимает особое место в национальной культуре, бережно сохраняя живую связь обрядовых форм музыкального творчества с современной средой.

Выход фольклора на профессиональную сцену признаётся исследователями сложным и многогранным процессом. Л. В. Шамина подчёркивает, что «...переход фольклора из житейского обихода «в состояние художественного наследия» следует рассматривать как один из важнейших моментов качественного преобразования форм его жизни и развития в новых исторических условиях» [2, с. 54].

Данная трансформация обусловлена региональной дифференцией. Россия – государство, занимающее огромную географическую территорию, где каждый регион обладает уникальными культурными традициями, в том числе музыкальными и певческими. В процессе длительного исследования региональных различий в музыкальном фольклоре В.М. Щуров приходит к выводу о том, что «...несходство природных и хозяйственных условий жизни русского населения на северных реках и в южных степных районах... сказывалось на формировании местных особенностей пения». [3, с.4].

Исторически сольное начало в русской традиции вызревало постепенно, внутри коллективной традиции. Древнейшей формой проявления индивидуальности была роль запевалы («зачинщика»). В многоголосном хоре именно запевала брал на себя ответственность за тон, темп и эмоциональный настрой всей песни. Это требовало не только вокального мастерства, но и лидерских качеств. Параллельно сольное начало развивалось в интимных, «домашних» жанрах, таких как колыбельная или причитание. В плачах и причитаниях индивидуальное начало выходило на первый план, так как исполнительница выражала глубоко личное горе, становясь посредником между мирами.

Однако на ранних этапах народное пение оставалось неотделимым от обрядового контекста.

Важнейшим этапом выделения сольного народного исполнительства, как отдельного направления стало появление профессиональных певцов-сказителей (династия Рябининых, М. Д. Кривополенова). Выступления М.Д. Кривополеновой на сценах Москвы и Санкт-Петербурга в начале XX века стали первым примером того, как высокий художественно-экспрессивный потенциал артистической личности и персонифицированная исполнительская манера способны превратить аутентичный фольклор в достояние широкой публики.

Кроме них, на протяжении XIX – XX веков проблема сольного исполнительства и народной песни в сценическом воплощении взрастили огромную плеяду артистов, которые практически своей деятельностью воплощали образцы аутентичного фольклора в истинное музыкально-исполнительское искусство, представленное широкой слушательской аудитории. Следует отметить, что наряду с аутентичными жанрами происходило становление «молодых» сольных жанров, где субъективно-творческий фактор исполнителя стал центральным элементом, а народный певец обрёл статус самостоятельного творца, передающего истинные ценности народной песни в её сценическом претворении.

Самым «юным» из них стала частушка, которая окончательно сформировалась во второй половине XIX века. По этому поводу Лазутин отмечает: «частушек как особого песенного жанра в первой половине XIX века еще не было... те короткие песенки, которые мы можем назвать прототипами частушек, не составляли какого-то самостоятельного жанра, а входили в различные циклы песен» [4, с. 18]. Когда частушка отделилась от обрядов, она стала «лирическим дневником» человека. Краткая форма и четкий ритм позволили артисту выйти на первый план, импровизировать и выражать собственное «Я», не боясь острого слова или ироничной оценки.

Возникновение данного жанра связывают с переходом страны на путь капиталистического развития, а также сложного взаимодействия фольклора с городской культурой и письменной литературой. На этапе своего формирования частушка обладала значительным многообразием музыкально-поэтических структур. Встречались различные типы строф: пятистрочные, шестистрочные, даже десятистрочные образцы. Однако, к началу XX века наиболее устойчивой и жизнеспособной формой стало четверостишие.

Тематический диапазон частушек охватывал все стороны жизни человека – от глубоко личных любовных переживаний до острых социально-бытовых и сатирических сюжетов. Такая сюжетная гибкость превратила частушку в жанр глубоко личностного высказывания, где исполнитель получил возможность на прямую, и даже дерзкую оценку окружающих – от беззлобного подшучивания до открытого высмеивания.

Таблица 1.

Этапы развития музыкально-поэтической структуры и исполнительской манеры частушки (по С. Г. Лазутину)

Период	Статус и форма жанра	Строфическая структура	Особенности исполнения
До середины XIX в.	Преджанровое состояние (короткие песни в обрядах)	Двустипишия, фрагменты в 3-4 строки	Коллективное пение, привязка к обряду

Вторая половина XIX в.	Формирование самостоятельного жанра	4, 6, 8, иногда 10 строк.	Выход из обряда, появление солиста-импровизатора
Начало XX в.	Период расцвета жанра и его стабилизации	Четырёхстрочные	Яркое сольное исполнение, отточенная ритмизация
Середина XX в.	Сценический профессиональный	Четырёх- и шести-строчные структуры	Авторская интерпретация: театрализация образа

Вершиной этого процесса в XX веке стал исполнительский стиль Марии Николаевны Мордасовой. Она соединила южнорусскую «театральность» с мощным личным артистизмом. Одной из главных черт её стиля стала виртуозная работа с формой. Мордасова мастерски сочетала классические 4-строчные частушки с 6-строчными куплетами («шестерками»), характерными для воронежских «страданий», а также являлась автором. Это позволяло ей превращать каждую припевку в маленькую сценическую пьесу.

Однако уникальность творчества Марии Мордасовой, её личности, в первую очередь заключена в особой филигранной технике интонирования. Ценные сведения о технической стороне этого мастерства сохранились в воспоминаниях народной артистки РФ Екатерины Молодцовой. Являясь последовательницей, которая практически подхватила и развила эту певческую традицию, Е. М. Молодцова отмечает принципиальное отличие манеры М.Н. Мордасовой от других вокалистов.

В то время как в массовой практике исполнители зачастую акцентировали первый слог, Мария Николаевна смещала ударение на последний. Екатерина Молодцова описывала этот процесс так: «не лезет слово на слово, а как бы слово за словом идёт, как бусинки нанизываешь, чтобы расстояния не было». Данный приём «нанизывания бусин» создал эффект непрерывного, стремительного речевого потока, сохраняющего при этом абсолютную дикционную разборчивость. Артистке удавалось достичь эффекта, при котором каждое слово «стреляло», не разрушая общей музыкальной линии, что позволяло исполнить частушки в предельно быстром темпе, сохраняя игровой азарт и лёгкость.

Индивидуальность Мордасовой базировалась на том, что Н. К. Мешко называла «выстраданностью». Исследователь отмечала: «народные исполнители "проживают" песню – видят за нею свою жизнь и историю... каждый певец несет правду своего возраста» [5, с. 3]. Мария Николаевна никогда не пела формально; она создавала живой, озорной характер, умела тонко «подколоть» и мгновенно отреагировать на зал. Мордасова превратила традиционную частушку в высокое профессиональное искусство, став эталон

Таким образом, частушка в системе народно-певческого искусства России выступает как уникальный мобильный жанр, наиболее открытый для личного творчества. Опыт М. Н. Мордасовой доказывает, что народная традиция жива, пока в ней есть Личность. Её наследие остается важнейшим материалом для обучения молодых певцов в вузах и колледжах искусств.

Литература:

1. Указ Президента РФ от 24.12.2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // Официальный интернет-портал правовой информации. – URL: <http://pravo.gov.ru> (дата обращения: 17.04.2026).
2. Шамина, Л. В. Основы народно-певческого исполнительства: учебное пособие / Л. В. Шамина. – М.: МГИК, 1991. – 56 с.
3. Щуров, В. М. Жанры русского музыкального фольклора: учебное пособие / В. М. Щуров. – М.: Музыка, 2007. – 400 с.
4. Лазутин, С. Г. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра / С. Г. Лазутин. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1960. – 210 с.
5. Мешко, Н. К. Искусство народного пения. Практическое руководство. Ч. 1 / Н. К. Мешко. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. – 44 с.

Знаменщиков Владислав Алексеевич,
студент института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: Vl_Znamen@mail.ru

Полянская Алиса Андреевна,
студент института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: alisa.polyanskaya99@mail.ru

Научный руководитель:
Иванилова Татьяна Валерьевна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального
воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»
e-mail: tvivanilova@herzen.spb.ru

Znamenshchikov Vladislav A.,
student at the Institute of Music, Theater and Choreography
A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

Polyanskaya Alice A.,
student at the Institute of Music, Theater and Choreography
A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

Scientific supervisor:
Ivanilova Tatyana V.,
PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Musical
Education and Training, Russian State University
A. I. Herzen Pedagogical University"

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ: ДИАЛОГ СКВОЗЬ ВЕКА (И.С. БАХ – Д.Д. ШОСТАКОВИЧ)

Аннотация. В статье рассматриваются два знаковых полифонических цикла – «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и «24 прелюдии и фуги» Д.Д. Шостаковича. Проводится сравнительный анализ исторических предпосылок создания циклов, композиционной структуры, тематизма, ладовых и жанровых особенностей, а также принципов полифонического развития. Выявляются как общие черты, обусловленные жанровой преемственностью, так и принципиальные различия, отражающие эволюцию музыкального мышления от барокко к XX веку. Особое внимание

уделяется функции прелюдий, трактовке фуги, соотношению национальных традиций и новаторским приёмам Шостаковича, включая элементы сонатного развития.

Ключевые слова: И.С. Бах, Д.Д. Шостакович, «Хорошо темперированный клавир», «24 прелюдии и фуги», полифония, fuga, прелюдия, контрапункт, лад, исторический контекст, музыкальная форма.

POLYPHONIC METAMORPHOSES: A DIALOGUE ACROSS THE CENTURIES (J.S. BACH – D.D. SHOSTAKOVICH)

Annotation. The article examines two iconic polyphonic cycles: Bach's "Well-Tempered Clavier" and Shostakovich's "24 Preludes and Fugues." It provides a comparative analysis of the historical background, compositional structure, thematic content, tonal and genre features, and principles of polyphonic development. The article highlights both the similarities due to genre continuity and the fundamental differences that reflect the evolution of musical thought from the Baroque to the 20th century. Special attention is paid to the function of preludes, the interpretation of fugues, the relationship between national traditions, and Shostakovich's innovative techniques, including elements of sonata development.

Keywords: J.S. Bach, D.D. Shostakovich, Well-Tempered Clavier, 24 Preludes and Fugues, polyphony, fugue, prelude, counterpoint, mode, historical context, musical form.

В истории западноевропейской и русской музыки полифонические циклы занимают особое место как вершины контрапунктического искусства. «Хорошо темперированный клавир» (ХТК) И.С. Баха (1722, 1744) стал энциклопедией барочного полифонического мышления и одновременно манифестом новых возможностей равномерно-темперированного строя. Спустя более двух столетий, в 1951 году, Д.Д. Шостакович создал «24 прелюдии и фуги» – первый отечественный цикл в этом жанре, который, по замыслу композитора, должен был стать «чем-то вроде технических упражнений в полифоническом жанре» [5, с. 272-273], однако перерос в глубокое художественное высказывание, отразившее как личные переживания автора, так и дух послевоенной эпохи. Сопоставление этих двух циклов представляет значительный научный интерес, поскольку позволяет проследить трансформацию жанра прелюдии и фуги от барочной каноничности до полифонического симфонизма XX века.

«Хорошо темперированный клавир» Баха создавался как педагогическое и демонстрационное сочинение. Первый том был написан в Кётене, второй – в Лейпциге. Композитор ставил перед собой задачу ознакомить учеников и слушателей со всеми 24 тональностями нового темперационного строя, а также продемонстрировать богатство полифонических приёмов. Бах подошёл к этому жанру естественно, имея за плечами обширный опыт создания органных полифонических произведений – прелюдий, фуг, фантазий.

Замысел Шостаковича родился под впечатлением от поездки в Лейпциг в 1950 году, где он входил в жюри международного конкурса имени И.С. Баха. Для мастера XX века вдохновение часто приходило на фоне эмоциональных потрясений: «По обыкновению сильные переживания рождали музыку: появилась мысль о собственном полифоническом произведении – о прелюдиях и фугах, которые ознаменовали бы очередное обращение к фортепиано, где он мог бы испытать себя в чистой классической

полифонической форме» [5, С. с. 272-273]. Как отмечает С.М. Хентова: «Задание бывшее для Баха естественным, оказалось непростым для Шостаковича» [5, с. 275] Первоначально он не мыслил цикл как целостное драматургическое полотно, а скорее как серию отдельных пьес, «не связанных между собой какой-либо общностью идеи» [2, с.55]. Тем не менее, в процессе работы цикл обрёл внутреннее единство, основанное на интонационно-ладовых и жанровых переключениях.

Оба цикла включают 24 пары «прелюдия – fuga», охватывающие все мажорные и минорные тональности темперированного строя фортепиано (клавриа). Однако порядок следования тональностей различен: у Баха они расположены по полутонам (C-dur – c-moll – Cis-dur – cis-moll и т.д.), тогда как Шостакович избрал кварто-квинтовый круг (C-dur – a-moll – G-dur – e-moll и т.д.), следуя принципу, применённому Шопеном в его 24 прелюдиях. Такой принцип организации целого придаёт циклу Шостаковича ощутимое единство, раскрывает максимально плавную с акустической точки зрения последовательность смены тональностей в пределах первой степени родства.

Образный мир ХТК Баха во многом строится на принципах барочной драматургии с ее типичными сюжетами и заостренными контрастами. Если рассматривать цикл как музыкальное воплощение евангельских сюжетов, то понятным становится вся палитра воплощаемых эмоций: светлой радости и безмятежного созерцания до глубокой скорби и подлинного трагизма. ХТК является отражением барочной эстетики – теорией аффектов, с ее четкой регламентацией выразительных средств. Образы Прелюдий и фуг И.С. Баха расположены в «словаре» аффектов и связаны с религиозным осмыслением мира. В такой эстетике ведущее значение приобретают молитва, размышление, ликование, скорбь. Они лишены конкретной бытовой или социальной привязанности, существуя в сакральном пространстве музыки. Шостакович в цикле ор. 87 предстает как художник XX века прежде всего, в интонационной области. Многие особенности музыкального языка композитора, формировавшиеся на протяжении всей его жизни, особенно ярко и последовательно реализуются именно в этом произведении.

Единство баховского цикла базируется на стилевой однородности, повторяемой структурной схеме и внутренней устойчивости замкнутых микроциклических единиц – пар «прелюдия – fuga». В произведениях Шостаковича обнаруживаются многоуровневые смысловые и интонационные взаимосвязи, которые проявляются в контрастном сопоставлении внутри пары (например, лирическую прелюдию оттеняет скерцозная fuga), в построении ярко выраженных интонационных арок, в ладовом родстве между частями, а также в опоре на элементы национальной интонационности и образные аллюзии. В результате целостность шостаковичевского цикла достигается посредством более дифференцированных и глубинных связей по сравнению с баховским.

Прелюдии у Шостаковича часто представляют собой самостоятельные, законченные миниатюры, а не только вступления к fugам. Они более разнообразны по фактуре, жанровой основе и образному содержанию. Некоторые прелюдии написаны в гомофонно-гармоническом складе, другие – в полифоническом, третьи – с элементами сонатной разработки. Fуги Шостаковича, будучи симфоническим композитором, превращаются в крупные эпические, лирические или драматические полотна. Он значительно расширяет масштабы фуг, наполняет структуру элементами сонатной формы, использует оркестровую звучность и приёмы симфонического развития.

Тематический материал фуг И.С. Баха служит ярким воплощением барочной эстетики. Как отмечает знаменитый исследователь В.Б. Носина: «Устойчивые

мелодические обороты – интонации, выражающие определенные понятия, эмоции, идеи, составляют основу музыкального языка ХТК. Владение этим языком, как им владели современники Баха, позволяет раскрыть те эзотерические (тайные, скрытые) “послания”, которыми наполнены его сочинения» [4, с.4]. Баховские фуги являют собой вершину полифонического искусства. Композитор использует весь арсенал полифонических приёмов: точную и неточную имитацию, стретту, обращение темы (ракоход), увеличение и уменьшение, сложный контрапункт, двойные и тройные контрапункты. Каждая fuga ХТК – это уникальное решение полифонической задачи, где тема и противосложение взаимодействуют по законам строгого и свободного письма. «Форма баховской фуги складывается, однако, не только из чередования групп проведений с интермедиями. Большую роль играют вои многих случая также внутренние гармонические кадансы (обычно полные совершенные), расчлняющие форму (как правило, без остановки общего ритмического движения) независимо от описанной ее собственно полифонической структуры. <...> Подобная двуплановость формы многих баховских фуг обогащает их структуру, позволяет сочетать текучесть полифонического развития с рельефностью целого» [1, с. 352].

Шостакович также воплощает интонации своего времени. Однако, по сравнению с великим предшественником, он, напротив, активно использует народно-песенную интонационность, что является отличительной чертой русского музыкального стиля. Кроме того, композитор вводит авторские, так называемые «шостаковичевские» лады – комбинации натуральных и альтерированных ступеней, обогащая гармоническую палитру цикла. Смещение одноимённых мажора и минора у него часто дополняется включением других ладов (дорийского, фригийского, лидийского), что придаёт музыке особую экспрессивную остроту. Как отмечает А.Н. Должанский: «принципиальная разница в использовании этих ладов заключается в том, что если другие композиторы применяли их только в эпизодах разработочного характера, то Шостакович использует их также в экспозиционном и заключительном значении, при первом изложении и последнем проведении тематического материала» [1, с. 209].

У Баха прелюдия традиционно выполняет подготовительную функцию, представляя собой импровизационное вступление, которое вводит в образно-эмоциональную сферу фуги. Прелюдия обычно однообразна по фактуре, в ней отсутствует развитая полифоническая разработка, но могут встречаться имитации и каноны. Форма прелюдии свободна и индивидуален, однако она всегда интонационно родственна последующей фуге, что обеспечивает единство микроцикла.

Шостакович кардинально переосмысляет роль прелюдии. Она становится самостоятельной, завершённой музыкальной картиной, не только дополняющей фугу, но и нередко контрастирующей с ней. Например, светлая, эпическая прелюдия D-dur, напоминающая «песнь Баяна» из оперы Глинки «Руслан и Людмила» и одновременно отсылающая к созерцательным пейзажам («волшебное озеро» Лядова), резко противопоставлена озорной, танцевальной фуге с переменным ритмом. Таким образом, прелюдия у Шостаковича обретает самостоятельную художественную ценность, расширяя смысловые границы микроцикла.

Фуги Баха строго регламентированы: чёткая экспозиция, развитие (в том числе стретты, обращения, увеличения), заключительное проведение и кода. Развитие основано преимущественно на видоизменении одной, реже двух тем. Шостакович же значительно усложняет структуру фуг: их масштаб увеличивается (в среднем до 140 тактов против

более коротких баховских), темы становятся более мелодичными, с неожиданными интонационными поворотами и скачками. Как отмечает Л.А. Мазель: «В современной музыке (Шостакович, Щедрин) форма фуги несколько более отграничена от других форм и закономерности ее полифонической структуры нередко выступают поэтому в более чистом, чем у Баха, виде, хотя сами принципы гомофонно-гармонического мышления тоже используются» [3, с.352]. В фуги проникают элементы сонатного мышления – ярким примером служит двойная fuga e-moll, где две темы проводятся как главная и побочная партии, затем подвергаются разработке, а в кульминации контрапунктически соединяются. Второе проведение тем с перестановкой и завершающее проведение второй темы в увеличении создаёт симфонический эффект утверждения. Такое строение демонстрирует конфликтность двух образных сфер и их последующее синтезирование – приём, характерный для сонатно-симфонической драматургии.

В прелюдиях Шостаковича проникают жанры пассакальи, чаканы, используются принципы вариантного развития и сложные формы. Композитор также активно внедряет кинематографическую образность – результат многолетней работы в кино. Например, в прелюдии B-flat «музыка производит впечатление <...> очень образной картины, подобия бурного весеннего дня, пробуждения природы, а вместе с ним и разлива чувств. Ритмически контрастный поток звуков создает звучность звенящую, радостно переливающуюся многими яркими оттенками, свободно разносящуюся вокруг» [1, с. 166].

Фуги Шостаковича нередко включают в себя художественные возможности предельно далеких жанров, таких, как балетная музыка, скороговорка, которые органично вписываются в музыкальную ткань. При сохранении структурных и композиционно-технических принципов построения фуги Шостакович привносит современные ему элементы - свободную тональность, полиритмию, что соответствует художественным тенденциям музыки XX века.

Исторический контекст оказывает определяющее влияние на содержание музыкального искусства. Бах, выросший в религиозной среде и большую часть жизни проработавший при церкви, воплотил в ХТК идею вечности, божественной гармонии и духовного совершенства. Его художественная мысль развивается в русле эволюции образа, который обрастает новыми связями без внутреннего конфликта.

Шостакович, переживший трагедии Великой Отечественной войны, создавший «Ленинградскую симфонию», в послевоенные годы обратился к жанру, который, по его собственному выражению, должен был быть «бытовым», то есть близким к повседневной жизни, лишённым глобальных философских обобщений. Однако глубина его цикла выходит далеко за рамки «упражнений»: в нём отразились и национальные истоки, и экзистенциальные размышления о судьбе человека и искусства. В отличие от баховской созерцательной гармонии, музыка Шостаковича пронизана драматизмом, столкновением противоположных начал и поиском выхода, что созвучно философской рефлексии XX века.

Проведённое сопоставление двух великих полифонических циклов разных эпох – «24 прелюдий и фуг» И.С. Баха Д.Д. Шостаковича, выявляет как их жанровую преемственность, так и глубокие стилевые различия. Бах создаёт эталонный образец барочной полифонии, основанной на риторической ясности, полифонии свободного стиля, четкому следованию выбранной структуре и форме.

Прошедшая сквозь два века жанровая пара «прелюдия – fuga» приобрела у Шостаковича иное, нежели у Баха, содержание, наполнилась современными образами, смыслами, интонациями. Прелюдия значительно расширила свой подготавливающий функционал, fuga – вобрала в себя принципы сонатного развития материала. На каждую из составляющих пары у Шостаковича экстраполируются оригинальные ладовые находки и черты кинематографической драматургии. Вместе с тем, идея воплощения всеобъемлющей целостности, универсума остается неизменной.

Рассматриваемые циклы можно воспринимать как колоссальную художественно-образную арку, выстроенную двумя гениями полифонического письма, на одном полюсе которой – энциклопедичность музыкального языка эпохи барокко, на другом – философские размышления о смысле бытия сквозь призму событий XX века. Сопоставление этих масштабных полотен позволяет ощутить эволюцию полифонического мышления в истории музыкального искусства. Op.87 открыл неизведанные ранее возможности для творческого диалога с предшествующими эпохами, стал мощным импульсом развития и обогащения полифонического жанра оригинальными композиционными приемами. Подобно Ф. Мендельсону, возродившему интерес к автору «Страстей по Матфею» спустя 79 лет после его смерти, Шостакович стал транслятором великих идей для людей новой эпохи.

Таким образом, циклы «24 прелюдии и фуги» Баха и Шостаковича представляют собой два полюса полифонического мышления, порой диаметрально противоположные типы выражения музыкальной мысли, объединенные высочайшим художественным совершенством и глубиной постижения действительности, выраженных в звуках Музыки.

Литература:

1. Должанский, А.Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / А.Н. Должанский; Предисл. А. Чернова. – 2-е изд., испр. – Л.: Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1970. – 258 с.
2. К обсуждению Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1951. – № 6. – С. 55–60. – Электронный ресурс. – URL: <https://mus.academy/articles/k-obsuzhdeniyu-24-prelyudii-i-fug-d-shostakovicha> (дата обращения: 22.04.2026)
3. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений /Л.А. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 534 с.
4. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха / В. Б. Носина. – М.: Классика-XXI, 2004. – 53 с.
5. Хентова, С.М. Шостакович: Жизнь и творчество: В 2 т. /С.Мю Хентова. – 2-е изд., доп. – М.: Композитор, 1996. – Т. 2. – 534 с.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Пхаладзе Леван Сергеевич,
аспирант ФГБОУ ВО «Московский
государственный институт культуры»
e-mail: levanpxaladze@gmail.com

Pkhaladze Levan S.,
postgraduate student of the Moscow
State Institute of Culture

**ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОРИЕНТАЦИИ
КАК СТРУКТУРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ
НАВЫКОВ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ У СТУДЕНТОВ-БУДУЩИХ
ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ В ВУЗЕ**

Аннотация. В статье рассматривается проблема формирования навыков самопрезентации у будущих эстрадных вокалистов в процессе вузовской подготовки как составляющая процесса формирования сценического образа и самопрезентации эстрадного певца. Исследуемая институция выступает ключевым фактором данного процесса, определяя органичность и конгруэнтность сценического образа студентов – будущих эстрадных вокалистов.

Ключевые слова: эстрадный вокал, самопрезентация, эмоционально-ценностные ориентации, эстетические ориентации, сценический образ, артистизм.

**EMOTIONAL AND VALUE AESTHETIC ORIENTATIONS
AS A STRUCTURAL COMPONENT OF THE PROCESS OF FORMATION
OF SELF-PRESENTATION SKILLS AMONG STUDENTS-FUTURE
POP VOCALISTS AT THE UNIVERSITY**

Abstract. The article examines the problem of developing self-presentation skills in future pop vocalists during university training. The author substantiates that emotional-value aesthetic orientations act as a structural component of this process, determining the organic nature and congruence of the stage image.

Key words: pop vocal, self-presentation, emotional-value orientations, aesthetic orientations, stage image, artistry.

Современные тенденции в практике вузовской подготовки будущих эстрадных вокалистов сегодня определяют направления векторов научно-исследовательского поиска путей оптимизации содержания профессиональной подготовки будущих музыкантов-исполнителей, которые должны «вписаться» в динамично изменяющиеся условия музыкальной индустрии. Именно поэтому автором статьи основной акцент

делается не только формировании комплекса вокально-технических исполнительских навыков, но и на эмоционально-ценностном и эстетическом наполнении сценического образа остаётся, что определяет актуальность обращения к проблеме формирования эмоционально-ценностных эстетических ориентаций как структурной составляющей процесса развития навыков самопрезентации у студентов-эстрадных вокалистов [4, с. 29].

Вопросы формирования сценического образа и самопрезентации артиста эстрады в той или иной мере освещались в работах отечественных исследователей. Значительный вклад в разработку проблемы сценического образа внесли А.М. Мерзон, Т.В. Чередниченко и И.Г. Ямпольский, рассматривавшие специфику эстрадного искусства и требования к целостности исполнительского образа.

Психолого-педагогические аспекты самопрезентации и артистизма в музыкальном исполнительстве отражены в исследованиях Ю.Б. Алиева, Л.Г. Арчажниковой и А.Н. Малюкова.

Эмоционально-ценностная составляющая художественной деятельности глубоко исследована в трудах А.А. Мелик-Пашаева, Л.С. Выготского и П.М. Ершова.

Вместе с тем, несмотря на имеющиеся разработки, проблема формирования именно эмоционально-ценностных эстетических ориентаций как структурного компонента навыков самопрезентации у будущих эстрадных вокалистов в условиях вузовской подготовки остается недостаточно изученной, что и обуславливает необходимость данного исследования.

Эмоционально-ценностные эстетические ориентации представляют собой сложное интегративное образование, включающее три взаимосвязанных компонента: эмоциональный, ценностный и эстетический. Эмоциональный компонент отражает способность студента глубоко переживать и аутентично транслировать эмоции через вокальную интонацию, тембр, динамику и фразировку. Именно данный компонент обеспечивает эмоциональную заразительность исполнения и помогает установить прочный контакт с аудиторией. Современные исследования подчёркивают, что без развитого эмоционального компонента даже технически совершенное исполнение теряет художественную убедительность [5, с.78].

Эстетический компонент включает развитый художественный вкус, понимание жанровых особенностей современного эстрадного вокала, а также способность гармонично интегрировать вокальную технику, сценический имидж, пластику и драматургию номера. Он обеспечивает художественную целостность и выразительность сценического образа [2, с.113].

Ценностный компонент определяет систему личностных смыслов и приоритетов исполнителя, а именно - какую идею, эмоцию или состояние он считает важным донести до слушателя. Особенности формирования ценностных ориентаций у подростков и студентов в сфере эстрадного вокала подробно рассмотрены в работах Т.Ф. Фурсенко [7, с.89].

В процессе самопрезентации данные ориентации выполняют следующие ключевые функции:

«– интегративная функция обеспечивают единство внутреннего состояния исполнителя и внешних средств выразительности, создавая конгруэнтный и правдивый сценический образ;

- регулятивная функция способствует сознательному управлению эмоциональной динамикой номера, избегать эмоциональных «провалов» и переигрывания;
- смыслопорождающая функция позволяет наполнять каждое исполнение глубоким личностным смыслом, значительно усиливая воздействие на зрителя;
- рефлексивная функция способствует анализу и корректировке собственного сценического поведения» [2, с.69].

Формирование эмоционально-ценностных эстетических ориентаций позволяет преодолеть одну из распространённых проблем подготовки эстрадных вокалистов - «технически правильное, но художественно пустое» исполнение. Когда будущий артист обладает зрелыми ориентациями данного типа, его самопрезентация превращается из демонстрации вокальных навыков в подлинное художественное высказывание, обладающее высокой эмоциональной силой и сценической убедительностью.

Эмоционально-ценностные эстетические ориентации не являются отдельным этапом подготовки, а выступают сквозной структурной составляющей всего процесса формирования навыков самопрезентации будущих эстрадных вокалистов.

В структуре самопрезентации они выполняют роль связующего звена между тремя основными блоками профессиональной подготовки, в том числе:

- технико-исполнительским блоком (вокальная техника, дыхание, дикция, интонирование);
- художественно-образным блоком (создание и воплощение сценического образа);
- коммуникативно-выразительным блоком (установление контакта со зрителем, сценическое поведение).

Без сформированных эмоционально-ценностных эстетических ориентаций связь между этими блоками носит формальный характер. Студент может хорошо владеть вокальной техникой и даже иметь интересный сценический образ, однако исполнение часто остаётся «холодным» и неубедительным для аудитории.

Формирование данных ориентаций должно осуществляться на протяжении всего периода обучения в вузе и включаться в следующие виды учебной деятельности:

- освоение дисциплин «Эстрадный вокал», «Сценическое мастерство», «Артистизм и сценическая культура»;
- изучение концертного репертуара;
- подготовка к конкурсным выступлениям и академическим концертам;
- анализ и рефлексия собственных выступлений и выступлений известных эстрадных артистов.

Особую значимость приобретает личностно-ориентированный подход, при котором студент не просто копирует внешние приёмы известных исполнителей, а осознанно ищет и выстраивает собственный сценический образ, опираясь на личные ценности, эмоциональный опыт и эстетические предпочтения.

Формирование эмоционально-ценностных эстетических ориентаций требует специально организованной педагогической деятельности, сочетающей традиционные и инновационные методы.

К наиболее эффективным методам можно отнести:

- художественно-педагогический анализ произведения, направленный на глубокое осмысление эмоционально-смыслового содержания песни и поиск личностных параллелей между переживаниями студента и художественным образом;

- рефлексивный самоанализ – системно-организованную работу с видеозаписями собственных выступлений и ведение творческого дневника;
- драматургическая разработка номера – совместное создание целостной драматургии песни с опорой на личные ценности и эмоциональный опыт исполнителя;
- сравнение исполнительского анализа – изучение и сопоставление различных интерпретаций одного произведения известными артистами;
- сценическое экспериментирование – сознательное апробирование разных эмоциональных состояний, тембровых красок и пластических решений с последующим обсуждением степени их органичности.

Формы организации данной работы состоят из:

- индивидуальных занятий (эстрадный вокал);
- практические занятия по сценическому мастерству и артистизму;
- подготовка к академическим концертам и конкурсам;
- работа в малых творческих коллективах;
- творческие встречи с концертирующими эстрадными артистами.

Для успешного формирования эмоционально-ценностных эстетических ориентаций в процессе вузовской подготовки необходимо соблюдение следующих педагогических условий:

- создание эмоционально безопасной и творчески насыщенной образовательной среды, стимулирующей искреннее самовыражение студента;
- реализация личностно-ориентированного подхода, при котором студент осознанно выстраивает собственный сценический образ, а не копирует внешние приёмы;
- систематическое включение рефлексивных практик на всех этапах работы над репертуаром;
- интеграция эмоционально-ценностного анализа в работу над каждым произведением (а не только технической стороны);
- навыки выбора репертуара и создании сценического образа.
- использование современных средств фиксации и анализа выступлений (видео, аудио) для развития навыков самооценки [1, с.67].

Соблюдение данных условий позволяет перейти от преимущественно технической подготовки к целостному развитию личности будущего эстрадного вокалиста, у которого вокальная техника, артистизм и внутреннее содержание находятся в органичном единстве.

Из этого следует, эмоционально-ценностные эстетические ориентации являются важной структурной составляющей процесса формирования навыков самопрезентации у студентов – будущих эстрадных вокалистов. Они обеспечивают конгруэнтность сценического образа, его художественную убедительность и эмоциональную глубину.

Теоретический анализ показал, что данные ориентации выполняют интегративную, регулятивную, смыслопорождающую и рефлексивную функции, выступая связующим звеном между вокально-технической подготовкой и художественно-сценическим воплощением.

Внедрение в образовательный процесс вуза специальных методов и педагогических условий формирования эмоционально-ценностных эстетических ориентаций позволит повысить качество профессиональной подготовки будущих эстрадных вокалистов, преодолеть распространённую проблему «технически

правильного, но художественно пустого» исполнения и способствовать воспитанию ярких, самобытных артистов, способных оказывать сильное эмоциональное воздействие на аудиторию.

Перспективы дальнейших исследований связаны с разработкой конкретных методических комплексов и диагностических инструментов для оценки уровня сформированности эмоционально-ценностных эстетических ориентаций студентов эстрадного вокала.

Литература:

1. Агапова Е.Г. Интегративный подход в формировании исполнительской культуры будущих эстрадных вокалистов // Высшее образование сегодня. – 2022. – № 8. – С. 67–73.
2. Ануфриева Н.И. Методические основы формирования сценической культуры у будущих эстрадных вокалистов // Вестник культуры и искусств. – 2020. – № 3 (63). – С. 112–120.
3. Кречетова К.П. Особенности создания сценического образа вокалиста // Культура и образование. – 2022. – № 2 (45). – С. 45–52.
4. Ложкин Н.С. Психологические аспекты разработки имиджа эстрадного исполнителя // Молодой ученый. - 2024. - № 11 (510). - С. 339.
5. Останина С.А. Формирование эмоционально-ценностного отношения обучающихся к произведениям музыкального искусства // Педагогика искусства. – 2022. – № 1. – С. 78–85.
6. Серебрякова Л.А. Стадии формирования сценического образа эстрадного вокалиста // Искусство и образование. – 2025. – № 1. – С. 34–42.
7. Фурсенко Т.Ф. Особенности формирования ценностных ориентаций студентов в сфере эстрадного вокала // Вопросы педагогики. – 2022. – № 4. – С. 89–94.

Цзя Мэньюй,

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский
государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Jia Mengyu,

Postgraduate student at the Department of Musical Education
and the Institute of Music, Theater and Choreography
of the Herzen Russian State Pedagogical University

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ВОКАЛИСТОВ – БУДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЙСКИХ ПАТРИОТИЧЕСКИХ ПЕСЕН: ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Аннотация. В данной статье автор обращает внимание педагогического сообщества на результативность включения китайских патриотических песен в учебный репертуар вокалистов высших образовательных учреждений Китая с целью формирования исполнительских компетенций. Подобные практики актуализации учебного репертуара студентов, посредством внедрения патриотических песен, могут быть применимы для сферы высшего образования иных стран, в том числе и в России.

Автором статьи реализован педагогический эксперимент, целью которого было доказать, что китайские патриотические песни – оптимальный материал для развития исполнительских компетенций наравне с классическим вокальным репертуаром. Включение патриотических песен в учебный репертуар студентов не только способствует их профессиональному становлению, но решает важные задачи современного высшего образования – нравственного и патриотического воспитания подрастающего поколения исполнителей и преподавателей.

Ключевые слова: китайская патриотическая песня, учебный репертуар, вокалист, педагогика, высшее образование, исполнительские компетенции, патриотическое воспитание.

FORMATION OF THE PERFORMING COMPETENCE OF VOCALISTS-FUTURE TEACHERS BASED ON CHINESE PATRIOTIC SONGS: A PEDAGOGICAL EXPERIMENT

Annotation. In this article, the author draws the attention of the teaching community to the effectiveness of including Chinese patriotic songs in the educational repertoire of vocalists of higher educational institutions in China in order to form performing competencies. Similar practices of updating students' educational repertoire through the introduction of patriotic songs may be applicable to higher education in other countries, including Russia. The author of the article implemented a pedagogical experiment, the purpose of which was to prove that Chinese patriotic songs are the optimal material for the development of performing competencies on a

par with the classical vocal repertoire. The inclusion of patriotic songs in the educational repertoire of students not only contributes to their professional development, but also solves important tasks of modern higher education – the moral and patriotic education of the younger generation of performers and teachers.

Keywords: chinese patriotic song, educational repertoire, vocalist, pedagogy, higher education, performing skills, patriotic education.

В настоящее время, одной из наиважнейших задач высшего музыкального образования в Китае является актуализация нравственно-патриотического воспитания в рамках процесса обучения вокалистов-будущих преподавателей. На наш взгляд, одно из результативных решений поставленной задачи – включение китайских патриотических песен в учебный репертуар вокалистов с целью формирования исполнительских компетенций наравне с классическим с точки зрения вокала репертуаром [1], [2].

В период с июля 2023 года по январь 2025 года на базе Сычуаньской консерватории (Китай, город Чэнду, Сычуань) нами был реализован педагогический эксперимент, целью которого было подтвердить эффективность предлагаемой нами методики формирования исполнительской компетентности вокалистов Китая.

Педагогический эксперимент был проведен в несколько этапов:

I этап (июль – декабрь 2023 года) – Констатирующий – ведение переговоров с администрацией музыкальных образовательных учреждений с целью выявления подходящего учреждения для осуществления эксперимента. Обсуждение организационных вопросов с администрацией Сычуаньской консерватории, согласование состава участников и сроков проведения эксперимента.

II этап (январь – сентябрь 2024 года) – Формирующий – внедрение авторской методики формирования исполнительской компетентности вокалистов-будущих преподавателей на материалах китайских патриотических песен в образовательный процесс студентов Сычуаньской консерватории.

III этап (октябрь – январь 2025 года) – Контрольный – анализ результатов проведенного педагогического эксперимента, формулировка выводов и перспектив.

Экспериментальная группа была представлена **60 студентами** первого, второго, третьего и четвертого курсов по специальности «академический вокал». **Контрольную группу составили 40 студентов** вокалистов второго, третьего и четвертого года обучения. Экспериментальная и контрольная группы были сбалансированы относительно состава певческих голосов. В составе обеих групп были сопрано, меццо-сопрано, баритон и тенор.

В качестве **учебного репертуара** нами были предложены музыкальные произведения как из классического репертуара, так и китайские патриотические песни. **Важно, что мы приводим соответствие каждой из избранных китайских патриотических песен и музыкального произведения из классического репертуара не только по уровню исполнительских сложностей, но и по соответствию формируемым на их основе исполнительским компетенциям.**

Таблица 1. Репертуар участников эксперимента в соответствии с певческими голосами и исполнительскими компетенциями

Учебный репертуар экспериментальной группы участников эксперимента		
Сопрано	Чжан Цзинан, Оуян Цяньшу «Волны озера Хунху» из оперы «Красная гвардия Хунху»	Ф. Мендельсон, дуэт «Herbstlied» («Осенняя песнь»)
Меццо-сопрано	Лу Чжэн «Родина добрая мать»	Т. Джордани «Caro mio ben» («О, милый мой»)
Баритон	Цинь Юнчэн «Я и моя Родина»	Т. Джордани «Caro mio ben» («О, милый мой»)
Тенор	Ао Чанцунь «Я люблю тебя, Китай» Инь Цинь «Посвятить все партии»	Дж. Пуччини «Canto d'anime» («Песнь души»)

На **итоговом прослушивании** участники **экспериментальной группы** должны были представить подготовленную ими **китайскую патриотическую песню**, над которой они работали одновременно с изучением и соответствующего музыкального произведения из классического репертуара. Студенты из **контрольной группы** готовили к итоговому прослушиванию лишь разучиваемую ими пьесу **из классического репертуара вокалистов**, предложенную нами.

Каждая из групп участников эксперимента, по нашему замыслу, работала над формированием и развитием следующих исполнительских компетенций, наличие которых необходимо для исполнения и того и иного типа репертуара, предлагаемого нами: **выразительность вокальной кантилены, владение исполнительскими регистрами, техника межрегистровых переходов, исполнение музыкального текста в различном динамическом диапазоне, техники певческого дыхания, ведение музыкальной фразы и создание музыкальной формы, передача художественно-образного содержания.**

Оценивание студентов обеих групп предполагалось по уровню исполнительских компетенций, обозначенных нами изначально на примере разного типа репертуара.

Так, в январе 2024 года мы предоставили учебный репертуар для студентов-участников обеих групп. После новогодних каникул, со второй половины февраля 2024 года, мы перешли к практической части проводимого нами педагогического эксперимента. Участники эксперимента занимались дважды в неделю на протяжении пяти месяцев с февраля по июнь включительно. После периода летних каникул (июль-август), **в сентябре 2024 года, нами было проведено контрольное прослушивание студентов – участников эксперимента.**

Ниже представим итоги контрольного прослушивания экспериментальной группы.



Диаграмма 1. Результаты прослушивания экспериментальной группы участников, среднее значение баллов

Далее нами было проведено прослушивание участников контрольной группы, состоящей из 40 человек. Ниже представим среднее значение баллов, полученных участниками.



Диаграмма 2. Результаты прослушивания контрольной группы участников, среднее значение баллов

Таким образом, в ходе проведенного педагогического эксперимента на базе Сычуаньской консерватории нами была доказана эффективность включения китайских патриотических песен в учебный репертуар вокалистов высшей школы с целью формирования и развития исполнительских компетенций вокалистов.

По итогам проведенного контрольного прослушивания участников обеих групп стало очевидным, что уровень исполнительских компетенций участников экспериментальной группы оказался выше, чем студентов контрольной группы, не занимавшихся на материале китайских патриотических песен.

Одним из весомых преимуществ включения китайских патриотических песен в учебный репертуар вокалистов с целью формирования исполнительских компетенций, является как бы снижение психологического напряжения при работе над репертуаром. Музыкальное произведение, во-первых, исполняется на родном языке, а во-вторых, имеет понятную для вокалистов жанрово-стилевую природу и предельно ясное эмоционально-художественное наполнение. На такого рода «родном» репертуаре намного более быстро происходит развитие исполнительских навыков и умений, когда вокалисту нет нужды отвлекаться на решение дополнительных проблем, таких как незнакомый язык и смысловая ценность музыкального произведения. Данные рассуждения подтверждаются результатами проведенного контрольного прослушивания участников, исходя из которых ясно, что участники экспериментальной группы находятся на более высоком исполнительском уровне в сравнении с контрольной группой участников.

Мы постулируем положение о том, что включение китайских патриотических песен способствует решению одной из центральных задач современного музыкального образования в Китае – художественно-нравственному развитию и формированию патриотического самосознания [3], [4]. Китайская патриотическая песня является эффективным инструментом для формирования и развития исполнительских навыков и умений, составляющий профессиональные компетенции вокалистов.

Литература:

1. Сюй Цзяжуй Так рождается чувство любви к Родине, или первые уроки патриотизма в китайской семье (эссе по патриотическому воспитанию, уровень а2) // Вестник Омской православной духовной семинарии, 2023. С. 174-178.
2. Олейник Н.А., Стороженко Л.Н. Значение учебного репертуара в процессе профессиональной подготовки педагога-вокалиста в вузе // Известия ВГПУ, 2021. С. 75-80.
3. Чжао Цзинь Духовно-нравственное воспитание студентов в системах музыкального образования Китая и России: автореф. канд пед. наук. Оренбург, 2017. 24 с.
4. Туравец Н.Р., Сюй Вэньхуэй Содержание и перспективы изучения студентами-вокалистами Китая национальной традиционной музыки // KANT, 2022. №4 (45). С. 315-320.

Жэнь Фанин,аспирант кафедры музыкального
воспитания и образованияФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»e-mail: 1169476486@qq.com**Ren Fangying,**Postgraduate Student, Department of Music Education and Training,
A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Р. ШУМАНА «ЛЮБОВЬ И ЖИЗНЬ ЖЕНЩИНЫ»:
КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОСВОЕНИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ**

Аннотация. В статье представлен кросс-культурный педагогический анализ освоения вокального цикла Роберта Шумана «Любовь и жизнь женщины» (Frauen Liebe und Leben, op. 42) китайскими студентами-вокалистами. Актуальность исследования обусловлена стремительной интеграцией западноевропейского вокального репертуара в образовательные программы китайских музыкальных вузов и необходимостью разработки педагогических подходов, учитывающих специфику межкультурного взаимодействия. На основе анализа поэтико музыкального содержания цикла, его места в немецкой романтической традиции, а также с учетом фонетических, физиологических и социокультурных особенностей китайских обучающихся, автором предлагается комплексная педагогическая модель, включающая лингвистический, интерпретационный и культурно контекстуальный компоненты. Делается вывод о продуктивности интегративного подхода, синтезирующего российскую академическую вокальную школу, методологию бельканто и элементы китайской музыкальной эстетики.

Ключевые слова: вокальное образование, освоение камерного вокального репертуара, немецкая Lied, бельканто, кросс-культурная педагогика, лирика Р. Шумана, вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины», вокальная интерпретация.

**R. SCHUMANN'S VOCAL CYCLE "LOVE AND LIFE OF A WOMAN":
A CROSS-CULTURAL PEDAGOGICAL ANALYSIS OF THE MASTERY
OF THE WORK BY CHINESE STUDENTS**

Annotation. This article presents a cross-cultural pedagogical analysis of the acquisition of Robert Schumann's vocal cycle "Woman's Love and Life" (Frauen Liebe und Leben, Op. 42) by Chinese vocal students. The relevance of this study stems from the rapid integration of Western European vocal repertoire into the curricula of Chinese music universities and the need to develop pedagogical approaches that take into account the specifics of intercultural interaction. Based on an analysis of the cycle's poetic and musical content, its place in the

German Romantic tradition, and taking into account the phonetic, physiological, and sociocultural characteristics of Chinese students, the author proposes a comprehensive pedagogical model that includes linguistic, interpretive, and culturally contextual components. The author concludes that an integrative approach synthesizing the Russian academic vocal school, bel canto methodology, and elements of Chinese musical aesthetics is productive

Key words: vocal education, mastering the chamber vocal repertoire, German Lied, bel canto, cross-cultural pedagogy, R. Schumann's lyrics, vocal cycle "Love and Life of a Woman", vocal interpretation.

Современное музыкальное образование переживает период интенсивной глобализации. Одним из наиболее заметных её проявлений стал неуклонно растущий интерес китайских студентов к западноевропейскому академическому вокалу. Если на протяжении большей части XX века китайская вокальная школа развивалась преимущественно в русле национальных традиций, то в последние десятилетия наблюдается целенаправленная интеграция методологии бельканто и классического камерного репертуара в учебные планы китайских консерваторий и педагогических вузов. При этом исследователи отмечают, что процесс этот сопряжён со значительными трудностями, охватывающими «лингвистический, методический, физиологический и культурно-эстетический компоненты» [7, с.188] межкультурного взаимодействия.

Обязательным репертуаром для изучения в системе профессионального вокального образования является цикл Роберта Шумана «Любовь и жизнь женщины» (нем. «*Frauenliebe und Leben*», соч. 42, 1840) на стихи Адельберта фон Шамиссо – одно из ключевых произведений немецкого романтического Lied. Произведение занимает особое место в педагогическом репертуаре. С одной стороны, цикл принадлежит к золотому фонду немецкой камерно-вокальной лирики и является образцом романтической лирики. С другой – его содержание, выстроенное вокруг «женского взгляда» на любовь, брак и материнство, ставит перед китайскими студентками не только вокально-технические, но и сложнейшие культурно-интерпретационные задачи, требующие осмысленного диалога двух принципиально различных художественно-эстетических систем.

Для китайских студентов-вокалистов, обучающихся в российских музыкально-педагогических вузах, освоение этого цикла представляет значительную кросс-культурную задачу, требующую преодоления не только языковых, но и когнитивно-культурных барьеров. Результативность освоения «зависит от учета особенностей национального мировоззрения и традиций вокальной культуры китайского народа, жанров музыкальной культуры, основ национального актерского мастерства, "синтетического" характера взаимосвязи музыкального и других видов искусства в китайской опере и многих других важных характеристик социокультурного окружения, под влиянием которых формировалась личность каждого из обучающихся» [6, с. 12–13].

Для успешного освоения любого произведения целесообразным представляется изучение истории его создания, особенностей драматургии, структуры, содержания и авторского музыкального языка.

Обратимся к истории появления этого бесспорного шедевра мировой камерно-вокальной литературы. 1840 год вошёл в историю музыки как «год песен» Роберта Шумана. Именно в этот год, ознаменованный долгожданным бракосочетанием с Кларой Вик, композитор создал около 140 песен, среди которых – пять вершинных романсовых опусов, включая циклы «Любовь поэта» на стихи Генриха Гейне и «Любовь и жизнь

женщины» на стихи Адельберта фон Шамиссо. Жанр песни-романса идеально соответствовал художественному складу Шумана, позволяя проявить свойственную ему взаимосвязь литературных и музыкальных образов, а лирико-психологическое содержание шумановского творчества приобретало в вокальной музыке особую интимность.

Шуман обратился к поэтическому циклу Шамиссо, включавшему девять стихотворений; композитор отобрал восемь из них, выстроив единую драматургическую линию – от первой влюблённости до трагического финала. Исследователи подчёркивают, что музыка Шумана не просто иллюстрирует поэтический текст, но преобразует его, последовательно раскрывая историю лирического чувства от первой встречи до смерти любимого человека, и охватывая наиболее важные этапы-события: влюбленность, обручение, свадьбу, рождение ребенка и смерть любимого [см. Таблицу 1]:

Таблица 1.

№	Название на языке оригинала	Название на русском языке	Событие / чувства
1.	<i>Seit ich ihn gesehen</i>	Взор его при встрече	Первая встреча, зарождение любви
2.	<i>Er, der Herrlichste von allen</i>	Он прекрасней всех на свете	преклонение перед возлюбленным
3.	<i>Ich kann's nicht fassen, nicht glauben</i>	Не знаю, верить ли счастью	Обручение
4.	<i>Du Ring an meinem Finger</i>	Кольцо на пальце	Предвкушение свадьбы и счастья семейной жизни
5.	<i>Helft mir, ihr Schwestern</i>	Помогите мне, сёстры	подготовка к свадебному торжеству
6.	<i>Süsser Freund, du blickest</i>	Милый друг, ты смотришь	Осознание зарождения новой жизни
7.	<i>An meinem Herzen</i>	У сердца своего держу младенца	Радость материнства
8.	<i>Nun hast du mir den ersten Schmerz getan</i>	Ты нанесла мне первую скорбь	смерть мужа

Музыка цикла отличается относительно простой формой по сравнению с другими песнями Шумана. Здесь меньше внимания уделено декламации слова, преобладают напевные, лаконичные по интонации мелодии с обилием повторов, куплетные или трехчастные формы.

В отличие от многих романтических произведений, где центральным становится конфликт героя с миром, в данном цикле господствуют светлые чувства, а повседневная женская судьба – влюблённость, брак, материнство – воспеваются с редкой поэтичностью и искренностью. Однако внутренний драматизм присутствует: по мере развития цикла гармонический язык усложняется, появляются альтерированные аккорды, органые пункты, фортепианная партия, выполняя функцию психологического комментария, обретает самостоятельное семантическое значение. Инструментальная часть звучания приобретает функции внутренней речи, и по мере развития цикла «внутренняя речь становится продолжением внешней речи» [2, с. 105].

Особого внимания заслуживает драматургическая роль фортепианной постлюдии в последней песне. После скорбного вокального номера, повествующего о смерти мужа,

звучит развёрнутое фортепианное заключение, в котором композитор повторяет музыкальный материал первой песни – «Взор его при встрече». Этот приём создаёт эффект «возвращения к истокам», наделяя трагический финал просветлённым, почти катарсическим звучанием.

Самым очевидным препятствием является языковой барьер. Немецкий язык с его специфической фонетикой, ударениями и связками требует от китайских студентов значительных усилий. Декламационная мелодика Шумана, стремящаяся передать мелодику стиха, требует глубокого понимания поэтического текста. Фонетика китайского языка представляет собой самобытную систему координат, которая значительно отличается от звуков индоевропейской языковой семьи: тоновая природа китайского языка формирует иные артикуляционные паттерны, она определяется вокальной интонацией на микроуровне слога; иное представление о твердом приступе, выполняющем роль разделителя гласных, отсутствуют даже аналоги умлаутированных гласных звуков. Обозначенные трудности являются ключевыми при обучении китайских студентов западноевропейскому вокалу. При исполнении лирики Шумана проблема артикуляции усугубляется тем, что поэтика немецкого языка и интонации песен создают неповторимый колорит, составляющий очарование музыки и творческое достижение композиторов-романтиков. Неверная артикуляция неизбежно разрушает эту целостность и искажает художественный смысл произведения

Существенным представляется также разница в вокально-технической стороне исполнения. Принципы звукообразования в китайской традиционной манере пения существенно отличается от европейских стандартов формирования звука. Для традиционного китайского пения характерны «использование высокого регистра, фальцетных нот и горловая манера пения с применением головных и горловых резонаторов», а также небольшой диапазон и тесная связь с речевой фонетикой. Напротив, западноевропейская академическая традиция (бельканто) основана на «микширование звука (соединение фальцетного пения и чистого тембра) и отсутствие регистровых переходов. Именно ровное звучание голоса на протяжении широкого диапазона становится для китайского певца наиболее сложным в освоении техники belcanto» [5, с.204].

Вокальный цикл Шумана, несмотря на кажущуюся техническую простоту, требует от исполнительницы владения всем арсеналом средств академического вокала: legato, филировкой звука, динамической нюансировкой, точным интонированием в условиях усложнённой романтической гармонии. Фортепианная партия цикла, насыщенная плотными аккордами и гибкими фигурациями, также требует от певицы высокой ансамблевой культуры, что не всегда входит в привычный арсенал навыков китайских студенток, воспитанных в сольной исполнительской парадигме.

Наиболее глубоким и трудно преодолемым является культурно-эстетический барьер, корнящийся в различии мировоззренческих и философских оснований двух цивилизаций. Героиня цикла – идеализированный образ женщины эпохи бидермейера, чья жизнь реализуется исключительно в сфере семейных ценностей. Исследователи справедливо замечают, что композитор как бы заглядывает в душу женщины в ее обыденной, повседневной жизни, и в этом – новаторство шумановского подхода. Однако важно понимать, что этот образ отражает не столько «универсальную» женскую природу, сколько конкретно-исторический культурный конструкт, сформированный западноевропейским романтизмом с его культом домашнего очага, идеализацией

материнства и специфическим пониманием женской субъектности. Именно этот культурологический пласт представляет наибольшую сложность для кросс-культурного освоения цикла китайскими студентками, чьё восприятие женских социальных ролей сформировано принципиально иной – конфуцианской – ценностной системой.

Конфуцианская традиция, на протяжении столетий определявшая социальный каркас китайского общества, предписывала женщине строго определённые роли – «мудрой жены и милосердной матери». Система женского образования в императорском Китае была направлена на воспитание добродетелей, соответствующих этим ролям; классический свод «Четверокнижие для женщин» (*nü sishu*, Нюй Сышу) разъяснял «должные нормы поведения, которыми женщины руководствовались в повседневной жизни» [4, с.300]. Исторически сложилось так, что «традиционное китайское общество позволяло женщине увековечить память о себе выполнением традиционных семейных ролей» [4, с.300], а биографические описания «достойных женщин» фиксировали проявленные ими «лучшие качества жены, матери, невестки».

Казалось бы, это внешне созвучно той модели женственности, которая воспевается в шумановском цикле. Однако за внешним сходством скрывается фундаментальное различие. В конфуцианской системе женские добродетели реализуются прежде всего как исполнение долга перед семьёй и обществом; эмоциональная экспрессия, открытое выражение чувств – та «исповедальность», которая составляет суть романтического мировосприятия, – традиционно не поощрялась. Китайское музыкальное искусство, укоренённое в представлении о том, что «вокальное искусство и песня – это дары Неба, основанные на общих законах мироздания» [1], тяготело к сдержанности, опосредованности эмоционального высказывания.

Более того, современные китайские студентки находятся в ситуации ценностного перехода: с одной стороны, они усваивают традиционные представления о женской роли, с другой – испытывают влияние глобализации и трансформации женской роли в семье и обществе. Как отмечают исследователи, «хотя женщины добились успехов в образовании и карьере, старые социальные роли сохраняются – особенно в том, что касается домашних обязанностей» [8, с.104]. Это порождает внутреннюю амбивалентность, которая может как препятствовать, так и способствовать более глубокому прочтению шумановского текста – если педагогически грамотно вывести эту амбивалентность в поле осознанной рефлексии.

Преодоление описанных выше барьеров требует системной педагогической стратегии, объединяющей лингвистический, технический, интерпретационный и культурно-контекстуальный компоненты.

Работа над немецким текстом цикла должна вестись не изолированно, а в тесной координации между педагогом по вокалу и лингвистом-фонетистом. Необходимы:

- детальная проработка фонетической транскрипции каждого стихотворения с учётом особенностей вокального произношения;
- сравнительный анализ немецкой и китайской артикуляционных баз, позволяющий студенткам осознать и скорректировать интерферирующее влияние родного языка;
- чтение поэтического текста без музыки с акцентом на просодию и фразировку как необходимый этап, предшествующий вокальной работе;

- использование подстрочного перевода и культурологического комментария, раскрывающего семантику ключевых немецких романтических концептов – таких как *Sehnsucht* (томление), *Innigkeit* (задушевность), *Heimat* (родной дом) и др.

Опыт российских педагогов-вокалистов показывает, что наибольшего эффекта удаётся достичь тогда, когда вокальный педагог уделяет специальное внимание фонетическому аспекту произведения, его воплощению в певческой артикуляции. «Фонетические особенности китайского языка, основанного на тональной системе и существенно отличающегося от русского языка по способам звукообразования, создают специфические препятствия при освоении репертуара на европейских языках. В частности, зафиксированы затруднения при произношении согласных кластеров, характерных для русского и итальянского языков, а также при формировании открытых гласных звуков в академической манере пения» [7, с.189]. В немецком языке обилие последовательно произносимых согласных приобретает еще более существенное значение, становится самостоятельной трудностью для китайских студентов.

Техническая работа над циклом должна вестись в русле методологии бельканто, однако с обязательной адаптацией к физиологическим особенностям китайских вокалистов. В отличие от традиционной китайской манеры, предполагающей преимущественно головное резонирование и облегчённый звук, исполнение цикла Шумана требует:

- выработки смешанного (микстового) звучания на всём диапазоне;
- работы над кантиленой – важнейшим элементом шумановской мелодики;
- освобождения гортани от зажимов, характерных для горловой манеры пения;
- развития навыков динамической нюансировки, особенно в пиано, столь важных для камерного репертуара.

При этом важно не навязывать механическое копирование «европейского» звука, а искать органичный синтез, позволяющий сохранить природную тембральную красоту голоса китайской певицы. Продуктивным представляется интегративный подход, объединяющего российскую академическую традицию и китайскую музыкальную эстетику. Более того, адаптация и творческое использование возможностей традиционных китайских вокальных техник в обучении искусству бельканто повышает как техническое мастерство, так и культурное восприятие студентов из КНР.

Интерпретационная работа над циклом должна строиться как осознанный кросс-культурный диалог. Педагогическая задача – не требовать от студентки «забыть» свою культурную идентичность и «вжиться» в образ немецкой женщины XIX века, а, напротив, использовать культурную дистанцию как ресурс для более объёмного и рефлексивного прочтения.

Методические рекомендации по освоению культурно-исторического контекста цикла Шумана можно условно разделить на 4 группы:

1. Сравнительный анализ женских образов. Сопоставление героини шумановского цикла с образами женщин в классической китайской поэзии (например, в лирике Ли Цинчжао или в «Каноне женской добродетели» Бань Чжао) позволяет студенткам увидеть как универсальные, так и культурно-специфические черты.

2. Работа с эмоциональной экспрессией. Учитывая, что китайская исполнительская традиция тяготеет к большей сдержанности, необходимо постепенно, через телесные практики и элементы театральной педагогики, расширять палитру доступных студенткам

выразительных средств. Исследования подтверждают, что «последовательное применение средств театральной педагогики» способствует совершенствованию как технических навыков, так и «способности к восприятию, пониманию и сценическому воплощению интонационной содержательности образов европейского музыкального искусства» [3, с.84].

3. Контекстуализация цикла. Проведение лекций и семинаров, посвящённых эпохе романтизма, немецкой культуре бидермейера, биографии Шумана и Шамиссо. Понимание историко-культурного контекста помогает студенткам преодолеть отчуждение от «чужого» текста и воспринять его как часть общечеловеческого культурного наследия.

4. Рефлексия собственной позиции. Обсуждение со студентками того, как изменилось положение женщины в Китае от имперской эпохи до современности, как они сами воспринимают описанные в цикле ценности. Это позволяет вывести на осознанный уровень ту ценностную амбивалентность, которая неизбежно возникает при столкновении с текстом полуторавековой давности, и превратить её из помехи в творческий стимул.

Вокальный цикл Роберта Шумана «Любовь и жизнь женщины» представляет собой уникальный педагогический материал, освоение которого китайскими студентами-вокалистами требует комплексного кросс-культурного подхода. Основные барьеры – лингво-фонетический, вокально-технический и культурно-эстетический – не являются непреодолимыми при условии системной педагогической работы. Успешное освоение романтической музыкальной эстетики требует не только языковой подготовки, но и преодоления историко-когнитивных барьеров через адаптированную методику, включающую визуализацию формы, компаративный культурологический анализ и интеграцию теории на занятиях в вокальном классе.

Дальнейшие исследования в этом направлении могут быть связаны с разработкой специализированных учебно-методических пособий для китайских студентов, осваивающих немецкий камерный репертуар, расширением цифровых средств обучения, геймификацию процесса и перенесение подхода на иные группы иностранных студентов, а также с эмпирической апробацией предложенной модели в условиях китайских музыкальных вузов.

Литература:

1. Ван Кэсинь. Национальные особенности освоения современными китайскими вокалистами западного оперного искусства / Ван Кэсинь // Реальность этноса. Институт народов Севера: прошлое, настоящее и будущее североведческой науки и образования: XX Международная научно-практическая конференция. Санкт-Петербург, 31 мая – 2 июня 2022 г. : сборник научных статей / под науч. ред. И. Л. Набока. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. – С.279–284.

2. Ганзбург, Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана / Г.И. Ганзбург // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – Вып. 5. – С. 88–120.

3. Гуань, Юэ. Средства театральной педагогики в приобщении начинающих китайских вокалистов к европейскому оперному искусству / Гуань Юэ, Цинь Чао, Цзя,

Цзифэнь. – Текст: непосредственный // Педагогическое образование в России. – 2021. – № 4. – С. 84–91.

4. Мыльникова, Ю. С. "Четверокнижие для женщин" (Нюй сы шу 女四书) / Ю. С. Мыльникова // Общество и государство в Китае. – 2012. – Т. 42, № 1. – С. 300.

5. Павлова, М.А. Вокальная техника современного китайского оперного певца: сочетание национальных и западных певческих традиций / М.А. Павлова // Преподаватель XXI век. – 2025. – № 3. – Часть 2. – С. 200–206.

6. Се Сянкэ. Технология обучения китайских студентов-вокалистов, обучающимся по программе педагогического образования в российском педагогическом вузе: автореферат дисс. ... кандидата педагогических наук: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (музыка, музыкальное искусство): РГПУ им. А.И. Герцена – СПб., 2024. – 24 с.

7. У Цзе. Кросс-культурная адаптация образовательных программ: опыт подготовки китайских вокалистов в российской педагогической традиции: сборник трудов конференции. / У Цзе // Социально-педагогические вопросы образования и воспитания: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участ. (Чебоксары, 10 февр. 2026 г.) / редкол.: Ж. В. Мурзина [и др.]. – 2026. – Чебоксары: ИД «Среда», 2026. – С. 188–190.

8. Suslova, E. Traditional Values in the Upbringing of Chinese Children: Challenges and Adaptations in Contemporary Chinese Society / E. Suslova // Patria. – 2025. – Vol. 2, No. 1(5). – P. 104-115.

Чжан Цзюань,

магистрант филологического факультета
ФГАОУ ВО «Российский университет
дружбы народов имени Патриса Лумумбы»
e-mail: z1281467415@gmail.com

Zhang Jiyuan,

Master's student of the Faculty of Philology
Peoples' Friendship University of Russia named
after Patrice Lumumba

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МЕЖДУНАРОДНЫХ СОБЫТИЙ В КОРОТКИХ НОВОСТНЫХ ВИДЕО КНР И РФ

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу стратегий репрезентации международных событий в коротких новостных видеоматериалах государственных медиаструктур Китайской Народной Республики и Российской Федерации. На материале публикаций CGTN, Xinhua, RT и телеканала «Россия-24» в социальных сетях рассматриваются нарративные, лингвистические и визуальные механизмы конструирования образа международной реальности в формате короткого видео. Установлено, что обе медиасистемы, несмотря на существенные риторические и стилистические различия, демонстрируют конвергентную направленность на формирование контрнарратива западному медиадискурсу.

Ключевые слова: короткое новостное видео, медиарепрезентация, международные события, фреймирование, дискурс-анализ, CGTN, RT, нарратив, цифровая дипломатия.

REPRESENTING INTERNATIONAL EVENTS IN SHORT-FORM NEWS VIDEOS FROM CHINA AND RUSSIA

Annotation. The article presents a comparative analysis of strategies for representing international events in short-form news videos produced by state media structures of the People's Republic of China and the Russian Federation. Drawing on publications by CGTN, Xinhua, RT and the Rossiya-24 channel across social media platforms, the study examines the narrative, linguistic and visual mechanisms through which an image of international reality is constructed within the short video format. It is established that both media systems, despite significant rhetorical and stylistic differences, demonstrate a convergent orientation toward forming a counter-narrative to Western media discourse.

Keywords: short-form news video, media representation, international events, framing, discourse analysis, CGTN, RT, narrative, digital diplomacy.

Введение

Трансформация глобального медиапространства в первой четверти XXI века кардинально изменила характер производства и потребления новостного контента. Традиционные форматы в роли телевизионного репортажа, газетной статьи и радиосводки уступают место компактным мультимедийным единицам, рассчитанным на

восприятие в условиях высокой информационной насыщенности и дефицита внимания аудитории [9]. Ключевым продуктом этой трансформации стало короткое новостное видео. Новостное видео – это формат продолжительностью, как правило, от тридцати секунд до трёх минут, сочетающий изображение, речь, графику и текстовые вставки и предназначенный для распространения через социальные сети и мессенджеры. Широкое распространение платформ TikTok, WeChat Video, ВКонтате и Telegram создало новую инфраструктуру новостного потребления, в которой короткое видео превратилось в один из основных каналов информирования о международных событиях.

В этом контексте особый научный интерес представляет то, каким образом крупнейшие незападные медиасистемы, то есть китайская и российская используют возможности короткого видеформата для конструирования образа международных событий и продвижения собственных интерпретационных рамок. Стоит особо подчеркнуть, что эти две страны располагают развитой государственной медиаинфраструктурой, ориентированной как на внутреннюю, так и на зарубежную аудиторию. Актуальность их сравнительного изучения определяется тем, что именно эти две страны наиболее последовательно формируют альтернативный западному медиадискурс в глобальном информационном пространстве. Теоретическую основу исследования составляют концепция медиафреймирования Р. Энтмана, критический дискурс-анализ в версии Н. Фэрклафа и Т. ван Дейка, а также классическая концепция мягкой силы [5].

Результаты

Анализ нарративных стратегий показал, что для китайских государственных медиа наиболее характерна стратегия «позитивной альтернативы»: международное событие освещается через призму китайской инициативы, представленной как конструктивная и ориентированная на взаимную выгоду, в противовес дестабилизирующим действиям западных игроков. Видеоматериалы CGTN о встречах в рамках ШОС и БРИКС устойчиво строятся по схеме «постановка проблемы - китайское решение - поддержка со стороны партнёров - позитивный прогноз» [10]. Для российских государственных медиа определяющей является стратегия конфликтного фрейма с выраженной атрибуцией ответственности: международное событие неизменно вписывается в нарратив противостояния России и «коллективного Запада», причём ответственность за дестабилизацию системно возлагается на США и НАТО [4].

Важным нарративным различием является характер критики оппонента. Китайские медиа, как правило, избегают прямой конфронтационной риторики, предпочитая косвенные стратегии: апелляцию к нормам международного права, ссылки на позиции третьих сторон, указание на внутренние противоречия внутри западного лагеря [2]. Российские медиа тяготеют к прямолинейным оценочным высказываниям и значительно чаще прибегают к эмоционально окрашенному политическому языку [1]. Это различие отражает более широкие культурные традиции: китайская коммуникативная культура высоко ценит косвенность и сохранение лица, тогда как российский публичный дискурс исторически допускает открытую полемическую интонацию.

На лингвистическом уровне анализ русскоязычных материалов RT и ВГТРК выявляет устойчивые номинативные стратегии, опирающиеся на жёсткое разграничение между легитимными и нелегитимными субъектами [9]. Употребление определённых номинаций и глагольных конструкций является системным маркером принятого интерпретационного фрейма. В иноязычных версиях RT наблюдается заметное смягчение

лексических маркеров. Так, например, редакция адаптирует языковой регистр к ожиданиям международной аудитории, однако фреймовые конструкции сохраняются через отбор фактов и выбор цитируемых экспертов [7]. Видеотексты CGTN, напротив, написаны преимущественно в жанре нейтрального новостного сообщения, насыщенного формулами официальной дипломатической речи: «взаимовыгодное сотрудничество», «принцип невмешательства», «сообщество единой судьбы человечества». Повторяемость этих формул формирует специфический регистр, который можно определить, как «дипломатический популизм», который воспринимается в роли официального дискурса, адаптированный к упрощённым форматам цифровой коммуникации.

Визуальный компонент несёт не меньшую фреймирующую нагрузку, чем вербальный. В китайских новостных видео при репрезентации переговоров и многосторонних встреч широко используется съёмка, подчёркивающая масштаб события: флаги множества государств, длинные ряды делегаций, рукопожатия [3]. Этот визуальный ряд конструирует образ Китая как лидера широкой международной коалиции. Российские международные версии RT отличаются высоким профессиональным стандартом продакшна. В первую очередь речь идет о динамичном монтаже и многоуровневой графике, которые имитируют стандарты западного телевизионного производства [6]. Внутренний же контент для ВКонтакте и Telegram характеризуется намеренно «живой» эстетикой - съёмкой с рук и вертикальными видео в стиле пользовательского контента, работающей на укрепление доверия через имитацию «сырой» документальности. Обе медиасистемы чётко разграничивают внутренний и внешний контент, адаптируя нарративы и языковые стратегии к особенностям целевой аудитории: платформенная среда оказывает значительное влияние на содержательные и формальные характеристики публикуемых материалов.

Заключение

Проведённый анализ позволяет сформулировать ряд выводов, значимых как в теоретическом, так и в практическом отношении. Короткое новостное видео утвердилось в качестве одного из ключевых инструментов медиарепрезентации международных событий в обеих медиасистемах. Ограниченный хронометраж не препятствует сложной идеологической работе - напротив, он делает нарративные и фреймирующие стратегии особенно концентрированными, поскольку не оставляет аудитории времени на критическое осмысление предложенной интерпретации.

Медиасистемы КНР и РФ демонстрируют стратегическую конвергенцию в общей направленности нарративов прежде всего в формировании альтернативы западному медиадискурсу. Однако страны реализуют её принципиально разными средствами. Так, китайская медиасистема предпочитает косвенные стратегии убеждения, апеллирует к образу конструктивного глобального игрока и избегает открытой конфронтации. Российская же медиасистема тяготеет к прямолинейному конфронтационному нарративу, апеллирует к ценностным противоречиям и активнее прибегает к эмоциональной риторике. Важным теоретическим результатом исследования является вывод о том, что платформенная среда выступает самостоятельным фактором, структурирующим форматные решения, лингвистические регистры и визуальные стратегии. В этом смысле изучение медиарепрезентации в цифровую эпоху невозможно без учёта платформенного измерения. Перспективными направлениями дальнейших исследований представляются диахроническое изучение трансформации нарративных стратегий, анализ рецепции

контента аудиторий в разных странах, а также сравнение выявленных стратегий с практиками медиасистем других государств Глобального Юга.

Литература:

1. Бурдужа А.В, Леденёва В.В политический эвфемизм как средство экспрессии в языке СМИ // Поволжский педагогический вестник. 2020. №1 (26). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/politicheskiy-evfemizm-kak-sredstvo-ekspressii-v-yazyke-smi>
2. Го Чжижэнь Исследование зарубежной коммуникации China Media Group: нарративные практики и глобальная экспансия // Филология: научные исследования. 2025. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-zarubezhnoy-kommunikatsii-china-media-group-narrativnye-praktiki-i-globalnaya-ekspansiya>
3. Зорин КА. Зорин Визуальная коммуникация в видеоконтенте на примере программ телевидения Китая (CCTV) // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2024. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-kommunikatsiya-v-videokontente-na-primere-programm-televideniya-kitaya-cctv>
4. Имамгаязова Д.И. Фреймирование киберпреступлений в медиатекстах на русском и английском языках // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/freymirovanie-kiberprestupleniy-v-mediatekstah-na-russkom-i-angliyskom-yazykah>
5. Казаков А.А Фрейминг медиа-текстов как инструмент воздействия на аудиторию: обзор распространенных трактовок // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. Социология. Политология. 2014. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/freyming-media-tekstov-kak-instrument-vozdeystviya-na-auditoriyu-obzor-rasprostranennyh-traktovok>
6. Онуприенко К.А. Трансформация традиционных телевизионных жанров на новых технологических платформах // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2021. №3 (42). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-traditsionnyh-televizionnyh-zhanrov-na-novyh-tehnologicheskikh-platformah>
7. Рыженко Е.С Языковые особенности пресс-релизов в Интернете // Вестник ВолГУ. Серия 2: Языкознание. 2013. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovye-osobennosti-press-relizov-v-internete-1>
8. Толоконникова А.В, Будакова Д.О. Роль телеканала RT в формировании международного имиджа России // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2019. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-telekanala-rt-v-formirovanii-mezhdunarodnogo-imidzha-rossii>
9. Червонящий В.В Цифровая трансформация журналистики: роль креатива и диджитал-технологий // Практический маркетинг. 2023. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-transformatsiya-zhurnalistiki-rol-kreativa-i-didzhitel-tehnologiy>
10. Шумилов А.В Геополитическая роль деятельности России и Китая в составе ШОС и БРИКС в формировании интеграционного контура // PolitBook. 2024. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geopoliticheskaya-rol-deyatelnosti-rossii-i-kitaya-v-sostave-shos-i-briks-v-formirovanii-integratsionnogo-kontura>

Чжан Фанюй,аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»e-mail: sobaka.mk@mail.ru**Zhang Fanyu,**

Postgraduate Student,

Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В КИТАЙСКИХ ШКОЛАХ

Аннотация. В статье рассматривается просветительский аспект художественно-эстетического воспитания в китайских школах. С этих позиций сущностное значение художественного образования заключается в «приятии» учащимися региональной культуры как части мирового цивилизационного пространства. В просветительских внеклассных мероприятиях легче формировать у учащихся эстетическое сознание, эстетическое чувство и эстетические ценности, поскольку они позволяют в не дидактически-формализованной форме стимулировать мышление детей и подростков, вовлекать их в активную деятельность в свободной атмосфере, пробуждать интерес к учёбе, развивать творческое мышление, предоставляя широкое пространство для воображения и ассоциаций, расширяя инновационный дух и практические способности во многих направлениях. Регулирование тесных связей китайских начальных и средних школ с учреждениями культуры и искусства города позволит не только определить практико-ориентированный вектор учебному процессу, но и установить горизонтальные связи между самими школами. Как на уровне «обмена опытом», внедрения экспериментальных программ, так и в организации и проведении разного рода просветительских проектов.

Ключевые слова: художественное школьное образование КНР, задачи эстетического воспитания, просветительский аспект.

THE EDUCATIONAL ASPECT OF ARTISTIC-AESTHETIC EDUCATION IN CHINESE SCHOOLS

Annotation. This article examines the educational aspect of artistic and aesthetic education in Chinese schools. From this perspective, the essential significance of arts education lies in students' acceptance of regional culture as part of the global civilizational space. Extracurricular educational activities facilitate the development of students' aesthetic consciousness, aesthetic sensitivity, and aesthetic values, as they allow for non-didactically formalized stimulation of children's and adolescents' thinking, engaging them in active learning in a free atmosphere, arousing interest in learning, and developing creative thinking by providing ample space for imagination and association, while expanding innovative spirit and practical

skills in many areas. Developing close ties between Chinese primary and secondary schools and the city's cultural and artistic institutions will not only define a practice-oriented vector for the educational process but also establish horizontal links between the schools themselves, both through the exchange of experience, the implementation of experimental programs, and the organization and implementation of various educational projects.

Keywords: art school education in China, tasks of aesthetic education, educational aspect.

Сегодня в начальных и средних школах Китая проводится много художественных мероприятий: в рамках общественных кампаний, между школами, различные выставки и конкурсы. С углублением качественного образования, ежегодные школьные фестивали искусств и региональные конкурсы получили мощное развитие. Именно в этом контексте следует рассматривать тенденцию диверсификации учебных материалов и продвижения традиционного китайского искусства [3]. С этим связана и проблема «выхода» предметов художественного цикла за рамки школьной аудитории, за границы стандартного класса в просветительской парадигме учебного процесса.

Учитель на конкретных площадках – в музеях, библиотеках, концертных залах, да и просто в парках и достопримечательностях показывает ребятам жизнь родного края, помогает им прочувствовать всю красоту местной самобытной культуры, организует выезды за город – в деревни, леса, к рекам и горам, чтобы дети могли ощутить всю мощь и силу природной красоты своими глазами.

Но работа педагога на этом не заканчивается. Он должен направить ребят в мир окружающих людей и вещей, научить их вырабатывать собственные критерии красоты, искать прекрасное в живой книге повседневной жизни, распознавать безобразное и вбирать в себя живое содержание родной культуры [6]. Всё это решает сразу две ключевые задачи: расширить рамки стандартного обучения и привнести в класс ценные крупницы традиционного искусства, дошедшие до нас из прошлого.

Школы регулярно проводят разнообразные художественные мероприятия, которые помогают развивать у детей универсальные творческие навыки и воспитывают устойчивый интерес к искусству. Если мы свяжем эти школьные инициативы с местными художественными традициями, мы получим двойную пользу: не только разовьём способности детей, но и пробудим в них искреннюю любовь к родным местам. Дополнительно такой подход помогает сберечь ценные местные художественные обычаи, а значит, наполняет наши занятия по искусству по-настоящему сильной воспитательной силой.

Сегодня учёные бьют тревогу: многие исконные народные художественные традиции постепенно исчезают [4]. Под активным влиянием зарубежной массовой культуры современные люди всё чаще забывают о самобытности и прелести родной культуры и традиционного искусства. Именно поэтому педагоги на уроках искусства должны выделять самые яркие, живые проявления местных традиций и делать их ядром содержания своих занятий. Сущностное значение художественного образования, в том числе, заключается в «приятии» учащимися региональной культуры как части мирового цивилизационного пространства.

В этой интенции важно формировать у учащихся эстетическое сознание, эстетическое чувство и эстетические ценности. Просветительские внеклассные мероприятия в этой парадигме являются неотъемлемой частью учебно-воспитательного процесса и важной составляющей эстетического воспитания детей и подростков [7]. Они

позволяют в не дидактически-формализованной форме стимулировать мышление учащихся, вовлекать их в активную деятельность в свободной атмосфере, пробуждать интерес к учёбе, развивать творческое мышление, предоставляя широкое пространство для воображения и ассоциаций, расширяя инновационный дух и практические способности учащихся во многих направлениях.

В рамках качественного образования просветительская деятельность играет незаменимую роль во всестороннем развитии учащихся: она не только повышает их эстетические способности, но и имеет глубокое значение для повышения их художественной культуры и содействия физическому и душевному здоровью.

В этом направлении есть, тем не менее, определённые ограничения, которые негативно влияют на повышение уровня китайского школьного художественного образования [8]. Во-первых, это сравнительно новая образовательная «ниша». Следует признать, что просветительство пока ещё не получает должного внимания на уровне школьных администраций и муниципальных структур. Оно находится на периферии экзаменационного образования и не развивается системно, в интеграции с предметами художественного цикла. Это, например, проявляется в подготовке учащихся, имеющих особые художественные способности.

В преподавании художественных дисциплин методическая работа оставляет желать лучшего, а исследовательская деятельность находится пока на стадии становления. С этих позиций не придаётся значение практико-ориентированному учебному процессу, что позволило бы установить более тесные связи начальных и средних школ с многочисленными учреждениями культуры и искусства города и региона [1].

Кроме того, отсутствуют горизонтальные связи и между самими школами. Как на уровне «обмена опытом», внедрения экспериментальных программ, так и в организации и проведении разного рода просветительских проектов [2]. В этом контексте ощущается слабая поддержка городских комитетов по образованию и культуре, которые не координируют, не стимулируют развитие подобных контактов.

Хотя на уровне каждой отдельной школы статус художественных дисциплин неуклонно повышается, но пока этот процесс носит выборочный характер и не является стратегическим направлением. В качестве примера можно привести ситуацию с методическим обеспечением дисциплин. Большинство школ сосредоточили экспериментальную работу на таких предметах, как китайский язык, информатика и математика. Что касается экспериментальных классов по искусству, то большинство учителей не имеет соответствующих учебных материалов, они не проходят специального обучения и курсов повышения квалификации, что серьёзно влияет на преподавание.

Таким образом, на концептуальном уровне в преподавании искусства отсутствует в должной степени просветительское целеполагание, что эти дисциплины должны воспитывать у учащихся чувства, формировать способности и направлять интересы. Пока учителя часто ограничиваются демонстрацией учебного материала, а учащиеся – выполнением заданий, предусмотренных учебником. Многие педагоги художественных дисциплин опускают те разделы, которые требуют от учащихся практического опыта, интерактивного участия и художественного восприятия [5]. В конечном счёте, всё это свидетельствует о недостаточно правильном понимании концепций художественного преподавания в китайских школах.

Кроме того, в большинстве городских и сельских начальных и средних школ на протяжении многих лет преподавание художественных дисциплин вели совместители. В последние годы основным источником пополнения этого кадрового состава стали выпускники художественных училищ и художественных отделений педагогических колледжей. Часть из них прошла курсы повышения квалификации и даже получила дипломы о высшем образовании. Общая характеристика учителей искусства: молодые, обладают достаточно систематическими профессиональными знаниями и навыками, но большинству не хватает педагогической теории, они не уделяют внимания методам преподавания, их ответственность и творческий уровень уступают учителям других предметов.

В некоторых регионах из-за многолетней слабой образовательной базы социальные образовательные учреждения крайне немногочисленны. Дворцы пионеров, художественные музеи, выставочные залы, музеи практически отсутствуют. У учащихся нет благоприятной среды для художественной практики за пределами школы. В последние годы появились различные художественные кружки, но они имеют небольшой охват, низкое качество, их содержание часто не соответствует учебным программам, что может отрицательно сказаться на развитии талантливых и заинтересованных учащихся. Поэтому обществу необходимо уделять внимание созданию социальных образовательных учреждений в области искусства, чтобы создать для учащихся благоприятную среду развития.

Сама природа искусства способствует взаимному общению между учениками и учителями, незаметно продвигая учебный процесс. Как в художественном творчестве, так и в восприятии искусства, произведения способны вызывать эмоциональный отклик. Художественное образование может воспитывать у субъекта любовь к красоте, а из любви к красоте рождается любовь к добру и любовь к знанию. Это помогает выстраивать гармоничные отношения между учениками, а также между учениками и учителями, учит уважать результаты чужого труда и тем самым формировать возвышенную душу.

В контексте текущей реформы учебных программ художественного цикла необходимо повышать энтузиазм учителей искусства, серьёзно изучать концепции целеполагания учебного процесса, чаще организовывать для них тренинги, проводить методические мероприятия, обогащать педагогические приёмы, повышать эффективность обучения и по-настоящему включать преподавание искусства в общий контур не только междисциплинарных пересечений, но и системную интеграцию аудиторных занятий и внеклассных мероприятий.

Разработка школьных учебных программ в области искусства, требуемая в рамках реформы, направлена на то, чтобы учителя, отталкиваясь от учебников и потребностей развития учащихся, а также от местных культурных и художественных традиций, создавали региональные учебные материалы и диверсифицировали учебный процесс. Это позволяет учащимся на уроках искусства связывать обучение с реальной жизнью, развивать интерес, передавать местную культуру и осваивать художественные навыки. В этом плане значение просветительского аспекта художественно-эстетического воспитания школьников и соответствующей деятельности, его активного продвижения, расширения сферы внеклассных мероприятий трудно переоценить.

Литература:

1. Беркалиев, Т.Н. Инновации и качество школьного образования: научно-методическое пособие для педагогов инновационных школ / Т.Н. Беркалиев, Е.С. Заир-Бек, А.П. Тряпицына. – СПб.: КАРО, 2007. – 136, [2] с.
2. Лян Юй. Эффективные подходы к развитию художественного образования в начальных и средних школах / Лян Юй // Теория и практика образования. – Тайюань, 2023. – № 5. – С. 45–47. (на китайском языке)
3. Сюй Цзиньминь. Краткий анализ художественного образования в начальных и средних школах / Сюй Цзиньминь // Образование в области науки и технологий Китая. – Пекин, 2007. – № 8. – С. 52–53. (на китайском языке)
4. У Ланьпин. О важности художественного образования в начальных и средних школах / У Ланьпин // Вестник Тайюаньского педагогического университета. – Тайюань, 2010. – № 2. – С. 120–121. (на китайском языке)
5. У Сюэмо. Дидактические принципы развития у китайских школьников способности восприятия музыки / Сюэмо У., М.Д. Корноухов. – Антропологическая дидактика и воспитание, 2025. Т.8. №5. С. 19-27.
6. Фань Цзин. Популяризация этнической музыки в дошкольных образовательных учреждениях Внутренней Монголии (просветительский аспект) / Фань Цзин, Е.Н. Шумилова // Научное мнение, № 1-2. - СПб., 2021. С. 128-133.
7. Шу Байцзюнь, Чжан Сюэчунь, Вэй Чжияй. Формирование ценностей, интеграция и взаимодействие, эстетическое расширение: инновационные пути художественного образования в начальных и средних школах / Шу Байцзюнь, Чжан Сюэчунь, Вэй Чжияй // Новое искусство. – Тайюань, 2022. – № 7. – С. 10–12. (на китайском языке)
8. Янь Бэйни. Краткий анализ политики в области художественного образования в начальных и средних школах / Янь Бэйни // Художественное образование. – Пекин, 2015. – № 6. – С. 32–33. (на китайском языке)