



НАУЧНЫЙ  
**АСПЕКТ**  
na-journal.ru

2024

№2

TOM 27

УДК 001.8(082)

ББК 1

Н 34

*Периодичность – 12 раз в год*

Свидетельство ПИ № ФС 77-84349

**ISSN 2226-5694**

Состав ред. коллегии и сведения об учредителе  
приведены на сайте <https://na-journal.ru>

Н 34 НАУЧНЫЙ АСПЕКТ № 2 2024. – Самара: Изд-во ООО «Аспект»,  
2024. – Т27. – 118 с.

Журнал «Научный аспект» является научным изданием и отражает результаты научной деятельности авторов по различным дисциплинам в области гуманитарных, естественных и технических наук.

УДК 001.8(082)

ББК 1



Почтовый адрес: 420100 г. Казань а/я 9

Официальный сайт: <https://na-journal.ru>

Электронная почта: [public@na-journal.ru](mailto:public@na-journal.ru)

Подписано к печати 19.03.2024

Бумага ксероксная. Печать оперативная. Заказ № .  
Формат 60×84 /16. Объем 7,08 п.л. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «Куранты»

г. Казань, Сибирский тракт, 34к14, оф. 317, тел. +7 (843) 216-12-71

# Содержание

## КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

**Ишкова Е. В., Чернова А. В.**

Определение подходов к искусству Северо-Востока России.....3339

**Ли Эньгуан**

Современные формы обучения игре на фортепиано.....3348

**Бабурян А. И., Гетманенко А. О., Шкурко П. Р.**

Эволюции вокальных хип-хоп жанров на примере творчества американских исполнителей XX–XXI вв. (Эминем, Rihanna).....3353

**Филиппова О. А.**

К вопросу о теоретических аспектах межкультурной компетентности.....3358

**Чан Жунжун**

Значимость вариаций в творчестве Людвиг ван Бетховена (на примере 12 вариаций для скрипки и фортепиано на тему из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта (1792–93), WoO 40).....3362

**Го Хуагэ**

Самобытность еврейской тематики в творчестве Шостаковича. Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (для сопрано, контральто, тенора и ф-но, 1948 г. соч. 79) Д. Д. Шостаковича.....3367

**Цаликов К. В.**

Умение видеть: насмотренность как компонент формирования художественного вкуса.....3373

**Хуан Личэнь**

Экспромты ор. 90 и ор. 142 для фортепиано Ф. Шуберта в контексте трактовки жанра.....3379

**Чан Цянь**

Философская парадигма преемственности исполнительской практики традиционной бамбуковой флейты.....3386

**Оу Чэнькай**

Развитие различных видов слуха при обучении игре на фортепиано...3391

**Оу Чэнькай**

Развитие способностей через обучение игре на фортепиано.....3396

**Коваленко Д. А.**

Становление отечественного театра XX века  
в свете социально-политических изменений.....3411

**Мунтян Ш. Б.**

Новые технологии концертной деятельности.....3417

**Дин Цинфэн**

Проблемы изучения и развития искусства на современном этапе.....3424

**Сун Юй**

Влияние кочевой культуры на современную узбекскую культуру.....3429

**Цзэн Цзыся**

Фортепианное творчество С. П. Ляпунова  
(прелюдии ор. 6, п. № 1 и № 6).....3436

**Богачев Р. О.**

Новые технологии в 2D анимации.....3440

**Чжан Цзюйсинь**

Влияние графического дизайна на массовое сознание.....3444

---

# КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

УДК 7.031.3:903.08:7.031.3

## Определение подходов к искусству Северо-Востока России

**Ишкова Елена Владимировна**

магистрант Дальневосточного федерального университета

**Чернова Анна Викторовна**

кандидат искусствоведения,

доцент Дальневосточного федерального университета

***Аннотация:** Статья представляет собой краткий обзор культурно-исторически обусловленных и мировоззренческих смыслов, которые стоят за той или иной формой художественного выражения в косторезном искусстве Северо-Востока России. Также авторы обращаются к генетически родственным явлениям искусства — к искусству инуитов севера Канады. Более того, авторы делают обзор главных современных художественных и рыночных трендов в этом искусстве. Дается краткое объяснение объективных причин слабой степени изученности искусства Северо-Востока России. Рассмотрены культурно-исторические причины трансформационных изменений этого искусства.*

***Abstract:** The article is a brief overview of the culturally and historically conditioned and attitudinal meanings behind this or that form of artistic expression in the bone-carving art of Northeast Russia. The authors also address genetically related art phenomena — the Inuit art of northern Canada. Moreover, the authors give an overview of the main contemporary artistic and market trends in this art. A brief explanation of the objective reasons for the weak degree of study of the art of the North-East of Russia is given. The cultural and historical reasons for transformational changes in this art are considered.*

***Ключевые слова:** арктическое искусство, косторезное искусство, искусство Северо-Востока России, чукчи, инуиты, декоративно-прикладное искусство, антропоморфные фигурки, зооморфные фигурки, шаманизм, Уэлен, Древнеберингоморская культура, орнамент, повествовательное искусство, фигуративное искусство, скульптура малых форм.*

***Keywords:** Arctic art, carving, art of the North-East of Russia, Chukchi, Inuit, decorative and applied art, anthropomorphic miniature figures, zoomorphic miniature figures, shamanism, Uelen, the Old Bering Sea Culture, ornament, narrative art, figurative art, small sculptures.*

Искусство Арктики в целом — уникальное искусство, в котором выражены: шаманское мировоззрение, экологичность мышления и глубокие, древние космологические знания. Это искусство обладает удивительной силой и способностью гармонизировать жизнь, адаптировать человека к суровому климату и круглогодичной тяжелой работе.

Представляется необходимым рассмотреть искусство резьбы по кости народов Северо-Востока России вместе с искусством некоторых их арктических соседей, так как это единый культурный ареал. Изучение российского северного декоративно-прикладного искусства как составляющей части искусства всего Арктического пояса позволит провести более масштабный анализ его смыслов и художественных особенностей. В данной статье приводятся предполагаемые основные направления этого анализа.

Арктическое искусство недостаточно изучено по причине рассредоточения населения на территориях в условиях сурового арктического и субарктического климата, малого количества артефактов (по сравнению с южными регионами) и очень малого числа коренных северян, которые бы профессионально изучали свое искусство. Приезжим же «с материка» исследователям не хватает времени на изучение необъятного Крайнего Севера страны, не хватает знаний специфических северных условий жизни, понимания мировосприятия коренных жителей, возможности посетить многие поселки из-за непроходимости территории. Также мешает незнание аборигенных языков. Чтобы получилось глубоко исследовать северное искусство, надо самому ученому постоянно жить на севере. В идеале это должен быть сам представитель коренного северного народа. Это основные объективные причины, обуславливающие слабую степень изученности искусства Крайнего Севера.

При хронологическом подходе историю искусства Арктики можно разделить на два периода — до Великой депрессии (1929 г.) и после нее (западная классификация) [14]. В России вехой считается приход советской власти (возникновение Чукотского округа, 1930 г.) (Более подробную периодизацию можно найти в статье С. Л. Чернышовой [1; 226].

Насколько нам известно, с глубокой древности до 1930-х гг. северное искусство было искусством только декоративно-прикладным и орнаментальным. Нужно помнить, что жители крайнего севера постоянно нахо-

дились в суровых климатических условиях, они постоянно очень тяжело работали, поэтому силы и время тратили только на изготовление необходимых в их жизни предметов, и эти предметы украшались геометрическим орнаментом. Изделия должны были быть маленькие и легкие, чтобы не отяжелять семью при кочевье. Вообще, очень важно всегда помнить, что древние северные народы руководствовались в своей жизни целесообразностью и практичностью. Совершенно справедливо сказал известный путешественник В. Сундаков о том, что в таких цивилизациях «миром правят объективность, реальность и целесообразность» [2]. При исследовании их искусства нельзя об этом забывать.

Итак, мы можем сделать вывод о том, что декоративно-прикладное искусство до прихода европейцев характеризовалось орнаментальностью, отсутствием повествовательности, фигуративности (фигур человека или животного, сцен охоты или рыбалки) и служило для украшения бытовых предметов. Необходимо особо отметить, что у древних шаманских народов с анимистическим мировоззрением и онтологическим единством с природой потребности изображать животных или людей ради искусства или декора быть не могло. Мы не согласны с популярным сегодня мнением, что «... преобладание зооморфного декора в традиционном косторезном промысле коренных малочисленных народов Чукотки является неким проявлением их этнической ментальности» [1; 229]. Также не можем согласиться с идеей о том, что если все в быту было из оленя — от яранги до пищи — то «поэтому в чукотской скульптуре в разных видах также постоянно изображаются олени» [3; 67]. Авторы данной статьи считают, что зооморфный декор в косторезном искусстве, или декоративные зооморфные скульптурки, не существовали в традиции коренных северян. Они появились только с приходом «белого человека». Антропоморфные и зооморфные изображения были только у шаманов для шаманских практик. Насколько известно, традиционно декор был представлен геометрическим орнаментом. По большому счету, значение и смыслы древнего геометрического орнамента неизвестны. К семантике и герменевтике древнего геометрического орнамента надо подходить осторожно, и в данной статье этот вопрос не затрагивается. Предметы должны были быть полезными, легкими и радовать глаз. Эстетическую и гедонисти-

ческую функцию выполнял геометрический орнамент на бытовых предметах. Примеры исконного орнаментального, традиционного искусства представлены предметами Древнеберингоморской культуры («крылатые предметы», наконечники копья, снеговые очки, которые сейчас хранятся в Государственном музее Востока и в ГБУЧАО «Музейный центр «Наследие Чукотки» и в других музеях.). Мы согласны с тем, что нельзя подходить к мышлению древнего человека через свое, современное европейское, «с вшитыми в наш мозг ренессансными установками» [14]. Есть показательная иллюстрация восприятия аборигенного мастера, сделанная канадским художником Джеймсом Хьюстоном, отправленным на Баффиновы острова для сбора образцов инуитского искусства, прожившим там 14 лет: «Just before awalrushunt, I visited the camp of Kepekilikat Povungnetuk on the east coast of Hudson Bay. After he had gone through the usual explanation about what a useless carver he was he offered me the most perfect stone walrus I had ever seen. I praised it and asked him if he would carve another for me. After a perplexed silence he said “ You see that I can carve the likeness of a walrus, why would you want another one?” As far as he was concerned, he had proven himself as a carver of walrus and that was enough.» — «Незадолго до охоты на моржа, я посетил лагерь Кепекилик в Повунгнетуке на восточном побережье Гудзонова залива. После того, как он, как обычно, объяснил, какой он бесполезный резчик, он предложил мне самого совершенного каменного моржа, которого я когда-либо видел. Я похвалил его и спросил, вырежет ли он для меня еще один. После озадаченного молчания он сказал: «Вы видите, что я могу вырезать изображение моржа, зачем вам еще одно?» По его мнению, он зарекомендовал себя как резчик моржа, и этого было достаточно» (перевод с английского языка выполнен Е. В. Ишковой) [4; 5]. В свете всего вышеизложенного, мы полностью согласны с мнением искусствоведа А. Шадрина, который говорит о том, что «народы, развивавшиеся вне европейского художественного запроса, не ищут фигуративности» [14].

Известная сегодня резьба по кости — это результат изменения аборигенного уклада жизни, который произошел в XIX–XX вв. До начала 30-х годов XX века северные народы жили охотой, рыбалкой и торговлей с пришлыми людьми. Зарабатывали охотой на песца, соболя, куницу, норку, горностая, росомуху, медведя, морзверя и пр. Северяне обменивали пуш-



нину на оружие, порох, пули, ручные инструменты, металлическую посуду, бисер, ткани, иголки и т.п. [5; 107, 258, 524], [6, 15]; [7], [14]. В 1929 г. началась Великая депрессия, которая коснулась США и Европы, обрушив цены на пушнину, в результате чего северянам пришлось отказаться от охоты для торговли [14]. В это время сформировался запрос европейского человека на косторезное искусство, изображающее то, как европейцы представляют себе жизнь Севера. Таким образом, с 1930-х годов меняется искусство арктических народов. Теперь появляется повествовательность и фигуративность, как того требует восприятие европейца, а именно: фигурки людей и животных, сценки охоты и рыбалки [14]. Появилась графика сценок охоты, рыбалки и мифологии на клыках моржа.

Северные народы — это очень одаренные художественно народы. У этих народов приоритет образно-синтетического мышления, которое отражается и в строе языка (агглютинативные языки). Язык всегда отражает мышление и мировоззрение. Интересный пример мышления показан в книге В. П. Серкина «Хохот шамана»: «—Ты видишь летящую чайку и говоришь: «Чайка летит». Это твоя реальность. Древний чукча говорит слово, обозначающее: «Дух побережья проявляет себя в чайке, и я понимаю этот знак». ... это — его реальность [8; 30]. Эту реальность жители Арктики выразили в пластическом искусстве. Их художественный талант и образное мышление создали новое пластическое искусство.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что мировой кризис 30-х годов и приход Советской Власти на Крайний Север (на Советской территории) вкуче с природной эйдетичностью северян трансформировали традиционное искусство в принципиально новое искусство. Теперь оно стало более фигуративным, имеет повествовательный характер и ориентировано на скульптуру малых форм [14].

При этом мы считаем, что важно обратиться к канадскому и аляскинскому инуитскому искусству. Мы увидим, что там сохранился один очень важный принцип. В этих странах импульсом создания художественных работ является выражение национального духа самого народа. Этот факт сыграл ключевую роль в инуитском искусстве, даже несмотря на компромисс с рыночными требованиями. Поэтому в инуитском искусстве мы наблюдаем образы шаманского мировосприятия, шаманские транс-

формации, образы духов, образы совмещения этого мира и потустороннего мира. Самыми яркими и успешными коренными художниками-резчиками XX в. считаются Абрахам Ангик Рубен (Abraham Anghik Ruben, 1951 г.р.), Манаси Акпалиапик (Manasiah Akpaliapik, 1955 г.р.), Дэвид Рубен Пиктоукун (David Ruben Piqtoukun, 1950 г.р.), Кару Ашевак (Karoo Ashevak, 1940–1974 гг.). Работы этих художников уникальны, поэтому высоко ценятся на арт-рынке. Для резьбы используются материалы: мильный камень (стеатит), рог северного оленя, китовый ус, позвонок и моржовый клык. Абрахам Ангик Рубен изображает в основном шаманские трансформации («Переправа духов», «Трансформация шамана», «Нанук», «Шаман-медведь»). Шаманские трансформации в его скульптурах — это превращения, означающие, что душа шамана покидает тело и соединяется с душой духа-помощника, представшего в образе животного. Шаман сливается с духом-помощником и как одно целое идут по мирам с конкретной целью (найти пропавшую душу, чтобы ее вернуть, и чтобы человек выздоровел и т.п.) [14]. Все перечисленные работы легко найти в интернете на сайтах самих художников и на сайтах художественных галерей, где эти работы выставляются (сайты англоязычные).

Классик современной резьбы по кости Манаси Акпалиапик изображает шаманские трансформации, природу и легенды. Также следует упомянуть работы художника Дэвида Рубена Пиктоукунуна, в чьих скульптурах тоже отражается шаманское мировосприятие народа («Дух пресной воды», «Инуа»). Очень показательна скульптура художника Давидиалук Аласуа Амиту (Davidialuk Alasua Amittu, 1910–1976 гг.) «Инук, вынимающий вшей у мужского духа», демонстрирующая конкретику мышления шаманского народа.

На западном арт-рынке дорого ценятся классические авторы. Добавленную стоимость имеют предметы орнаментального искусства, многоплоскостные малые скульптурные формы и шаманские образы. К сожалению, фигурки или изображения со сценами охоты и рыбалки оцениваются дешевле. Конечно, нужно учитывать и спекулятивную составляющую любого арт-рынка, который по сути своей всегда является биржей. Стоимость работ представлена на сайтах галерей, которые эти работы продают, и на сайтах самих художников.

В Советской России косторезное искусство также стало фигуративным и повествовательным в угоду «белому человеку». В 1920–1930-х гг. в поселках на побережьях Берингова и Чукотского морей были организованы бригады резчиков по кости. Они изготавливали скульптуру малых форм, гравюру на клыках, предметы утилитарно-декоративного характера. С 1930-х гг. косторезный промысел начинает организовываться под государственным управлением. В 1931 г. в с. Уэлен была создана косторезная мастерская под руководством Вукутагина, которая стала центром развития чукотско-эскимосского изобразительного искусства. История Уэленской мастерской достаточно хорошо описана в литературе: [9], [10], [11], [12], [13; 27].

Поскольку мастера были талантливы, изделия создавались очень высокого качества. Северные художники чрезвычайно наблюдательны. Те, кто всю жизнь прожил в тайге, безошибочно изображают животных. Первые работы поражают лаконичностью и одновременно выразительностью формы. Детализация отсутствует, но она и не нужна. Художники могли простым силуэтом выразить целую гамму психологического состояния животного. Затем фигурки становятся более детализированными и композиции многофигурными, создаются жанровые композиции. Особенная гордость чукотских косторезов — гравировка, черно-белая и цветная. В музеях страны можно увидеть уникальные работы уэленских мастеров: Аромке, Айе, Айнау, Вааре, Вуквол, Г. Иргутегина, Калят, Камыргин, Ненетеин, Онно, Рультын, И. Сейгутегин, В. Эмкуль и др. При изучении искусства Северо-Востока России нужно помнить об одном очень важном моменте. Поскольку шаманство в СССР было запрещено, и шаманское мировоззрение жестко искоренялось, то и в искусстве не было шаманских образов, или образов трансформации, перевоплощений, путешествий по мирам. К сожалению, важная для северян шаманская мировоззренческая составляющая была утеряна. Это отличает отечественное арктическое искусство от арктического искусства западных соседей.

Таким образом, если говорить вообще об исследовании искусства Крайнего Севера, то нужно обязательно учитывать климатическую, географическую и историко-культурную ситуацию, в которой арктическое искусство зародилось и существует. Также необходимо изучать причины,

которые стоят за трансформационными изменениями северного искусства на разных временных этапах. Принципиально важно находить мировоззренческие смыслы, которые обуславливают создание той или иной художественной формы. Всегда нужно помнить, что северное искусство — это искусство шаманских народов. Поэтому шаманское мировосприятие должно изучаться на серьезном уровне. Только в этом случае получится найти объяснения художественным принципам в арктическом искусстве в целом (в косторезном искусстве, в прикладной орнаментике, в инуитской современной живописи).

Общеизвестный факт о том, что главная трансформация произошла после прибытия на Крайний Север «белого человека», сыграл переломную роль в истории арктического искусства. Поэтому арктическое искусство, которое мы знаем сейчас, во всех северных странах — это уже новая изобразительная традиция, трансформированное искусство, ориентированное на эстетическое восприятие европейского заказчика. По большей части это сувенирная продукция, часть арт-рынка. В разных странах оно пошло своими путями. На западе — это многоплоскостные работы с образами шаманских трансформаций, в России — высокохудожественные реалистичные скульптурные композиции, изображающие сцены быта коренных жителей без шаманской составляющей.

Для качественного скачка в развитии своего искусства народы Северо-Востока нашей страны могут обратиться к опыту соседей по культурному ареалу. Такой опыт может оказаться для мастеров полезным и, возможно, мы сможем увидеть новый виток развития данного искусства. Возможно, что станем свидетелями ренессанса архаического северного искусства, если художники обратятся в своем творчестве к Древнеберингоморской культуре, к своей мифологии, к шаманским образам, к своему бессознательному, таким образом, они вспомнят и вернут свое исконное мировоззрение. Этому явлению может способствовать нынешняя эпоха метамодернизма, в которую происходит обращение к архаике. Учитывая высокую степень одаренности северных художников, с уверенностью можно сказать, что уровень произведений искусства будет очень высоким. В целом, косторезное искусство Северо-Востока России имеет огромный потенциал, и его надо развивать.

### Список литературы

1. Чернышова С. Л., Особенности косторезного искусства Чукотки, // Человек. Культура. Образование // Human. Culture. Education, 2019, 3(33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kostorezno-go-iskusstva-chukotki> (дата обращения: 23.02.2024).
2. Чем мы отличаемся от первобытных людей. Виталий Сундаков. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-7p0cHAbzWw> (Дата обращения 16.02.2024 г.)
3. Каплан Н. И. Народное декоративно-прикладное искусство крайнего севера и дальнего востока. М., 1980, 129 с.
4. Eskimo carvings. By Houston, James, 1954, 7 pp.
5. Народы Северо-Востока Сибири / отв. ред. Е. П. Батьянова, В. А. Тураев; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН; Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН., М.: Наука, 2010, 773 с.— (Народы и культуры)
6. Йохельсон В. И. В полярном краю, [http://az.lib.ru/i/iohelxson\\_w\\_i/text\\_1900\\_v\\_polyarnom\\_krayu-oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/i/iohelxson_w_i/text_1900_v_polyarnom_krayu-oldorfo.shtml) — Текст издания: журнал «Юный Читатель», №№ 2, 4, 1900, 15 с.
7. Хаховская Л. Н. Особенности торговли на Чукотке в первые советские десятилетия: опора на кулака, самоснабжение и избирательный «Потlach») // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке.— 2017.— № 3.
8. Серкин В. П. Хохот шамана. Москва: АСТ, 2016, 174 с.
9. Бронштейн М. М. и др. Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки. М, 2002 г.
10. Вуквукай Н. И. Декоративно-прикладное искусство на Чукотке: история и перспективы развития. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке., 2012. № 1 (17). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-na-chukotke-istoriya-i-perspektivy-razvitiya> (дата обращения: 23.02.2024).
11. Бронштейн М. М., Карахан И. Л., Широков Ю. А. Резная кость Уэлена. Народное искусство Чукотки. М., 2002, 99 с.

12. Стельмах К. И. Искусство Уэленских мастеров. Коллекция Чукотско-эскимосской резной и гравированной кости в Магаданском областном краеведческом музее URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-uelenskih-masterov-kollektsiya-chukotsko-eskimosskoy-reznoy-i-gravirovannoy-kosti-v-magadanskom-oblastnom-kraevedcheskom>
13. Митлянская Т. Б. Художники Чукотки. М., 1976, 208 с.
14. Национальное искусство — формула личного стиля. Лекции А. Шадрина. Интернет-ресурс: URL: [https://www.profileschool.ru/category/art/course\\_national\\_art](https://www.profileschool.ru/category/art/course_national_art) (Дата обращения 16. 02. 2024 г.).

УДК 37.012

## Современные формы обучения игре на фортепиано

Ли Эньгуан

студент Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

***Аннотация:** Статья подчеркивает значимость инновационных подходов, ориентированных на творческое развитие ученика в ходе использования современных форм обучения игре на фортепиано. Автор рассматривает современную среду обучения фортепиано, показывая необходимость комбинирования традиционных и современных подходов, учитывающих индивидуальные особенности и творческий потенциал учеников. Особое внимание уделено значению работы педагога с учениками различных возрастов, а также важности создания атмосферы доверия и уважения на уроках. В статье рассматриваются различные аспекты психологии, воля, внимание и творчество в контексте успешного обучения. Статья представляет полный обзор современных подходов к обучению фортепиано, подчеркивая важность личностного развития и творческого потенциала детей через музыку.*

***Annotation:** The article emphasizes the importance of innovative approaches focused on the creative development of the student while using modern forms of piano teaching. The author examines the modern piano teaching environment, showing the necessity of combining traditional and modern approaches, considering the individual characteristics and creative potential of students. Special attention is paid to the importance of the teacher's work with students of different ages, as well as the importance of creating an atmosphere of trust and respect in lessons. The article*

*discusses various aspects of psychology, will, attention and creativity in the context of successful learning. The article provides a comprehensive overview of current approaches to piano teaching, emphasizing the importance of children's personal development and creativity through music.*

**Ключевые слова:** музыка, фортепиано, образование, обучение, подбор репертуара, формы обучения.

**Keywords:** music, piano, education, training, selection of repertoire, forms of education.

---

Современная методика музыкального образования сосредоточена на личности ребенка и его обучении через взаимодействие с музыкой. Уроки должны строиться таким образом, чтобы ученик имел возможность проявить свои творческие способности, а не только приобрести навыки и знания. Традиционные методики музыкального обучения ориентированы на передачу классических знаний, но современный подход включает в себя комбинацию традиционных и инновационных методов для развития индивидуальных качеств детей и их творческого потенциала.

Один из ключевых принципов фортепианной методики заключается в последовательном и систематическом руководстве учеником со стороны педагога. Подбор репертуара играет важную роль в успешности обучения, поэтому необходимо учитывать индивидуальные особенности ученика при разработке индивидуального плана. Педагог также должен учитывать воспитательные цели и широкий спектр музыкальных стилей и жанров для развития ученика.

А. В. Вицинский считает, что важно замечать прогресс обучающихся и корректировать план обучения на протяжении учебного года. Педагог должен оценить успехи ученика, его отношение к работе и выполнение плана. Реализация музыкального образования происходит в классе, где уроки служат звеном в общей цепи образовательного процесса [1].

Успешное обучение требует органичного сочетания реализации плана воспитания и задач обучения на каждом уроке. Работа над музыкальным произведением включает анализ, исполнение и преодоление трудностей с целью развития ученика на личностном уровне и улучшения музыкальной техники. Важно, чтобы ученик вместе с педагогом достигал определенных целей и улучшал свои навыки исполнения.

Очень важно предварительно подготавливаться к уроку, изучая репертуар учеников и разнообразные формы проведения урока. Некоторые педагоги, например, Джон Фильд, предпочитают больше играть на инструменте, чем рассказывать словами, в то время как другие (например, Антон Рубинштейн) предпочитают больше говорить о музыке. В современном мире есть много возможностей для демонстрации лучших исполнений музыки.

По мнению Е. К. Драловой, важно определить последовательность работы над материалом на уроке. Начинать с того, что на данный момент важнее и может занять больше времени. Если нужно пройти большой репертуар, целесообразно уделять уроки детальному изучению отдельных частей произведения. Чтение нот с листа является очень важным аспектом обучения, поэтому следует уделять этому особое внимание, как на уроках, так и дома [2].

Проверка домашнего задания должна включать прослушивание всех произведений, которые ученик подготовил. Учитывая особенности игры каждого ученика, педагог может указать на недостатки и достоинства. Не нужно перегружать ученика множеством замечаний. Исполнение музыкальных произведений педагогом на уроке не всегда помогает развитию инициативы ученика. Педагог должен уметь говорить об музыке увлекательно и доступно для ребенка. Современные методы, такие как «дирижирование», могут быть использованы для эмоционального воздействия на ученика и раскрытия особенностей музыкального произведения. Домашнее задание следует оценивать на каждом занятии. Также педагогу необходимо помогать ученикам эффективно использовать время для занятий музыкой. Своевременная работа с родителями поможет обеспечить поддержку и создать благоприятные условия для обучения детей.

Современная методика обучения игре на фортепиано учитывает много аспектов психологии и требует от педагога новых подходов, стремясь развивать музыкальные способности детей через изучение инструмента, что способствует приобретению новых знаний и навыков, развитию творчества и формированию музыкальных способностей [3].

На начальном этапе важно поддерживать интерес ребенка к музыке и не подавлять его. В начале обучения уделяется внимание обучению по слуху, транспонированию, чтению нот и демонстрации, что помогает уче-



нику развивать навыки слушателя. Важным элементом является также развитие нотной грамоты.

Социокультурная среда влияет на стиль обучения музыке, поэтому педагог должен быть осведомлен о новых тенденциях в музыкальном мире и находить общий язык с учениками. Инновационные методики ориентированы на личность ребенка и развитие его творческих способностей. Традиционные и современные подходы комбинируются для развития индивидуальных качеств ученика.

Важно учитывать возрастные особенности детей при обучении. Особенности умственного и физического развития детей должны быть учтены при обучении. Педагог должен корректировать методики в зависимости от переходного возраста учеников, чтобы не навредить их психике. Индивидуальный подход играет ключевую роль в успешном обучении.

При выборе репертуара для уроков игры на фортепиано важно учитывать психологические особенности каждого ученика и его нервную организацию. Необходимо избегать движения ученика слишком быстрыми темпами, не учитывая его возможности, чтобы избежать возможных психологических травм. Современный подход к обучению ставит ученика в центр процесса обучения и направлен на гармоничное развитие личности через музыку. Педагогам важно создавать атмосферу доброжелательности, уважения и поддержки на уроках, чтобы поддерживать веру ученика в свои силы.

При обучении учеников игре на фортепиано важно также развивать качества как внимание, воля, самостоятельность мышления и стремление к труду. Все эти качества считаются основой успешного обучения. Воля возникает при заинтересованности в учебном процессе, поэтому используются разнообразные методы, которые приносят радость ученику.

Поддержание детского творчества в музыкальной педагогике является инновационной методикой, которая способствует выявлению и развитию творческих способностей у детей. Занятия музыкой помогают детям снять нервное напряжение, настроиться на положительный эмоциональный лад и создают благоприятную обстановку для обучения [4].

Современная музыкальная педагогика представляет собой совокупность основных тенденций, включающих в себя интеграцию музыки в гармоническое воспитание личности, расширение репертуарных возможностей, вни-

вание к развитию слухового воспитания и творческих навыков учащихся, создание специальной музыкальной среды для всестороннего развития детей, усиление педагогического процесса и важное отношение к традициям в обучении музыке. Сегодня рекомендуется комбинировать различные методики обучения, включая как традиционные, так и инновационные подходы.

Среди традиционных методик выделяют методику Е. Гнесиной, которая акцентирует внимание на начальном периоде обучения. В современных методиках обучения фортепиано важное место занимают методики Т. Смирновой и В. Мальцева. Чтобы поддерживать интерес учащихся к урокам, применяют «занимательную» методику Л. Никольской и стимулируют импровизацию, сочинения и подбор мелодий по слуху. Авторские комплексные методики, такие как у А. Артоболевской, В. Мальцева, И. Кривицкого или Е. Тимакина, также успешно используются в процессе обучения [5].

На уроках фортепиано педагогам важно работать над формированием музыкального кругозора учеников, уделять внимание развитию музыкальности, музыкального слуха, ритма, музыкальной памяти, технических навыков и творческого потенциала. Эти аспекты эффективно развиваются через разнообразные методики, тренировочные упражнения и творческую работу как учителя, так и ученика.

На этом основании можно говорить о том, что успех обучения игре на фортепиано зависит от множества факторов, включая психологический аспект. Стимулирование интереса к урокам помогает ученику развивать волю, концентрацию, самостоятельное мышление и трудолюбие, что формирует основные навыки и умения в игре на фортепиано, учитывая психологические особенности каждого ученика.

### Список литературы

1. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста — исполнителя над музыкальным произведением. — М.: Классика — XXI, 2003.
2. Дралова Е. К. Освоение музыкального произведения в классе фортепиано: основные этапы и методы работы.
3. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. — М.: Классика — XXI, 2002.

4. Милич Б. Воспитание ученика — пианиста. — М.: Кифара, 2002.
5. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. — М. — Л., 1964.

УДК 747.7

## **Эволюции вокальных хип-хоп жанров на примере творчества американских исполнителей XX–XXI вв. (Эминем, Rihanna)**

**Бабурян Алла Игоревна**

доцент кафедры Эстрадно-джазового пения Института современного искусства

**Гетманенко Анастасия Олеговна**

кандидат психологических наук, старший преподаватель кафедры  
Мировой культуры Московского государственного лингвистического университета

**Шкурко Полина Ростиславовна**

магистрант кафедры Эстрадно-джазового пения  
Института современного искусства

***Аннотация:** В статье рассматривается эволюция вокальных жанров хип-хоп, таких как рэп, new рэп, R'n'B и New R'n'B. Анализ осуществляется на основе творчества зарубежных исполнителей — Эминема и Rihanna. Особое внимание уделяется трансформации содержания произведений в прямой зависимости от распространения данных жанров на мировом уровне. Отмечаются также изменения, связанные с функциональной основой жанра, возникающие в этой связи трансформации музыкального языка и используемых вокальных техник. Статья будет полезна искусствоведам, исследователям-культурологам, а также может служить материалом для изучения становления и развития вокальных жанров студентами исполнительских вокальных отделений ВУЗов.*

***Abstract:** This article examines the evolution of hip-hop vocal genres such as rap, new rap, R&B and New R&B. The analysis is carried out based on creativity of foreign performers — Eminem and Rihanna. Special attention is paid to the transformation of the content of the works in direct correlation with the spread of these genres on a global level. The changes associated with the functional basis of the genre, the resulting transformations of musical language*

*and vocal techniques used are also noted. The article will be useful for art historians, researchers-culturalists, and can also serve as a material for the study of the formation and development of vocal genres by students of performing vocal departments of universities.*

**Ключевые слова:** эстрадное пение, вокальные жанры, хип-хоп культура, функции искусства, социокультурная ситуация.

**Keywords:** pop singing, vocal genres, hip-hop culture, functions of art, sociocultural situation.

Хип-хоп культура — явление музыкального мейнстрима рубежа XX–XXI веков. Начав свою историю в 70-е гг. XX века, хип-хоп из протестного жанра, выражающего недовольство и сопротивление угнетаемых слоев американского общества, постепенно стал трансформироваться в глобальное явление. Данному факту, безусловно, способствовало развитие технологий звукозаписи, развитие музыкального продюсирования, создание видеоклипов и их повсеместное распространение, благодаря телевидению и музыкальным каналам.

В условиях рубежа веков активное распространение продолжилось, и способствовало этому развитие сети информационно-коммуникативных технологий (Интернета): стирание межгосударственных границ стало приводит не только к соприкосновению, но часто — к столкновению культур и экспансии западных ценностей, их массовому распространению в молодежной среде. Результатом стало то, что в иных, отличных от Западного мира, государствах начали формироваться собственные национальные хип-хоп команды, рэп-группы, начали выделяться отдельные исполнители.

Активное распространение хип-хоп культуры, ее преобразование под влиянием национальных особенностей, сопутствующая этому ценностная трансформация и попытки выражения средствами рэпа и иных вокальных хип-хоп жанров новых, «своих» смыслов обусловили выбор данной темы.

Целью исследования является выявление специфических черт вокальных жанров хип-хоп (рэп и R'n'B) на разных этапах их развития. Эмпирической базой исследования выступает творчество Эминема и Rihanna.

Прежде всего, важно отметить, что исторически рэп и R'n'B имеют различные музыкальные истоки. Источником хип-хоп культуры и рэпа как

музыкального направления является устное народное творчество гриотов — бродячих музыкантов-сказителей, которые, перемещаясь между племенами, рассказывали под музыкальное сопровождение актуальные новости, легенды, сказки. На формирование рэпа как речетативной формы повлияла также традиция проговаривания текстов молитв и проповедей, существующая в черных протестантских общинах.

R'n'B (ритм-энд-блюз) — стиль популярной музыки, сочетающий в себе элементы блюза, танцевального ритма и вокальной мелизматике, зародившийся в 40-е гг. XX века в среде афроамериканских исполнителей в США. Сам термин «ритм-энд-блюз» возник в 1947 году в журналистской среде для обозначения хит-парада популярных песен афроамериканцев. В результате ритм-энд-блюз стал синонимом новой популярной музыки представителей негроидной расы. Таким образом, хип-хоп культура в целом и рэп-музыка в частности являются выразителями афроамериканских национальных музыкальных форм, развивающихся в определенном социально-политическом контексте.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что исторически и содержательно жанры рэп и R'n'B объединяет единый культурный исток — зарождение в среде афроамериканской культуры. Однако, если рэп тяготеет к народной традиции и служит выразителем угнетенности и страданий, то R'n'B становится популярным (в современном понимании — эстрадным) жанром, на основе которого в дальнейшем сформируются соул, фанк и диско. Следовательно, внутри жанра R'n'B «социальный» фактор в большей степени нейтрализован, тогда как рэп является остросоциальным.

Данные тенденции находят отражение и в творчестве современных для нас исполнителей — Эминема и Rihanna.

Творчество Эминема, как и работы всех рэп-исполнителей конца XX века, изначально явилось репрезентацией его жизненных переживаний, сложностей и проблем, связанных с расовым расслоением. Ключевой темой первых произведений исполнителя становятся расовое угнетение, издевательства, насилие, употребление наркотических средств и т. д.

Первый этап карьеры Эминема — совершенствование собственного поэтического мастерства во фристайле. Следует также выделить такие особенности фристайла как жанра:

1. Импровизационность;
2. Быстрый темп чтения под однообразный стандартный бит;
3. Персонализированность (во фристайл композициях исполнители часто обращаются напрямую к своему оппоненту, подчеркивая его недостатки и собственные достоинства);
4. Использование таких лексических приемов как аллитерация (повторение однородных согласных звуков), ассонанс (повторение однородных гласных звуков), ономапотеза (звукоподражание). Следует отметить, что эти выразительные средства в дальнейшем станут основой развития рэп-жанра.

Важным поворотным шагом творчества Эминема является формирование образа Слима Шейди — антигероя, под псевдонимом которого творил исполнитель. Тексты этих рэп-композиций были циничны, основные тематики — насилие, черный юмор. Следующий альбом — *Marshall Matters LP* — стал отражением внутренних переживаний автора в связи с гибелью его друга. С точки зрения музыкально-стилистической альбом отличается инструментальным разнообразием (сопровождением композиций становятся фортепиано, гитара, традиционные семплы и биты), а в основе лежит текстовая импровизация автора-исполнителя. Альбом *The Eminem Show* включал в себя композиции, которые были сведены самим автором, что обеспечивало аутентичность звучания. Следует отметить, что инструментальное сопровождение было наполнено так называемым low-звучанием — использование бочки, баса, что создавало отсылку к рок-музыке. Следующий альбом — *Encore*, отличившийся хитами *Just Lose It*, *I'm a Soldier*, *Crazy in Love*, *Mockingbird*, *Em Calls Paul*. Этот альбом был возвратом к обычному рэп-звучанию, что и обусловило его меньшую популярность и холодную критику.

После долгого перерыва, в 2009 году Эминем возобновляет свою творческую деятельность и выпускает альбом *Recovery*, посвященный людям, которые хотят «выйти из тьмы» (в данном случае подразумевается употребление наркотических средств, тяжелая жизнь и пр.). В этот же период, сохраняя свойственную исполнителю харизму, колкость, но при этом следуя тенденциям сближения жанров рэпа и вокального R'n'B Эминем выпускает композицию *Love The Way You Lie* совместно с *Rihanna*. Творчество 2010-х наполнено различными коллаборациями.

Эволюция вокального жанра хип-хоп в рамках R'n'B находит отражение в творчестве одной из самых ярких представительниц — Rihanna. Музыкальные критики говорили про творчество певицы, что оно не имеет определенного стиля, ведь в ее песнях смешаны яркий денсхолл, даб-поп и клубный хип-хоп. Rihanna, являясь представителем современного стиля R'n'B отражает в своем творчестве все тенденции трансформации жанра:

1. Сближение с популярной и танцевальной музыкой;
2. Выпуск треков в танцевальной электронной обработке;
3. Сближение с жанром рэпа и выпуск коллабораций с рэп-исполнителями;
4. Включение в аранжировки этнических и национальных инструментов и аранжировок.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о сближении жанров рэп и R'n'B, происходящем на современном этапе развития. Их современные трансформации — new рэп и new R'n'B — являются выражением жанрового сближения, как содержательно, так и с точки зрения исполнительской: музыка носит танцевальный, развлекательный характер.

### **Список литературы**

1. Барсукова, Е. А. Музыкальная культура США в вопросах и ответах = Musical culture of the USA (tests): пособие для изучающих английский язык / Е. А. Барсукова; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Факультет иностранных языков и регионоведения. — Москва: URSS: ЛЕНАНД, сор. 2019.— 101 с. — Текст: непосредственный.
2. Гараева, Р. С. Англо-американизмы в русскоязычной рэп-лирике / Гараева Р. С., Ганиева Г. Р., Мисхабова А. Г. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2017.— № 3 (69): в 3-х ч. — Ч. 2. — с. 82–84. — Текст: непосредственный.
3. Горбатов, О. С. Хип-хоп: история, особенности, основные направления / О. С. Горбатов, И. В. Долженкова // Образование и воспитание.— 2019.— № 6 (26). — с. 28–30. — Текст: непосредственный.

4. Гришина, Е. А. Русский рэп как саморефлексия поколения / Е. А. Гришина // Philosophy. Sociology. Art Studies.— 2019.— № 3. — с. 86–96. — Текст: непосредственный.
5. Колесникова, С. В. Виды молодёжной субкультуры, преобладающие в современной молодежной среде / С. В. Колесникова // Вестник Кемеровского государственного университета.— 2008.— № 1. — с. 65–69. — Текст: непосредственный.

УДК 372.881.1

## **К вопросу о теоретических аспектах межкультурной компетентности**

**Филиппова Оксана Александровна**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры Гуманитарных, социально-экономических дисциплин и информационных технологий управления Кузбасского института Федеральной службы исполнения наказаний России

***Аннотация:** в статье рассматриваются теории межкультурной компетентности, относящиеся к различным областям знания. На основе анализа рассмотренных теорий выделяются общие содержательные характеристики понятия «межкультурная компетентность», а также субкомпетенции, входящие в ее состав. Подчеркивается непосредственная связь межкультурной компетенции с овладением иностранным языком.*

***Abstract:** The article examines the theories of intercultural competence belonging to different fields of knowledge. Based on the analysis of the theories considered, the general content characteristics of the concept of “intercultural competence” as well as subcompetencies included in its composition are highlighted. The direct connection of intercultural competence with foreign language acquisition is emphasized.*

***Ключевые слова:** межкультурная компетентность, межкультурное взаимодействие, изучение иностранного языка, субкомпетенции, межкультурное взаимодействие.*

***Keywords:** intercultural competence, intercultural interaction, learning a foreign language, subcompetencies, intercultural interaction.*

Эффективность межкультурной коммуникации определяется способностью представителей различных культур осуществлять общение, мак-



символизируя взаимовыгодный положительный результат данного взаимодействия, что, в свою очередь, предполагает наличие сформированной межкультурной компетентности. Количество существующих теорий межкультурной компетентности достаточно велико, при этом многие из сосредоточены на перечислении определенных способностей или частичных компетенций, которые позволяют людям осуществлять эффективное межкультурное взаимодействие. Недостатком этих теорий, на наш взгляд, является отсутствие в них следующих принципиально важных компонентов: во-первых, они не затрагивают когнитивную сторону межкультурной компетентности, во-вторых, в этих теориях практически никогда не упоминается тот факт, что для межкультурной компетентности необходимо определенное отношение и культурная осведомленность. При этом межкультурная осведомленность, понимаемая как осознанное знание и принятие самобытности других культур, рассматривается в качестве предпосылки достижения межкультурной компетентности.

В теории межкультурной компетентности В. Фишер, область применения которой определяется социальной работе с семьями мигрантов, автор не ограничивается перечислением частичных компетенций межкультурной компетентности, а формирует единую систему. В данной системе автор выделяет три уровня межкультурной компетентности: глобальный, социальный и институциональный. Межкультурная компетентность на глобальном уровне подразумевает осознание и умение справляться с процессами глобализации, проникновением национальных элементов в глобальный контекст, будь то экономическая, культурная, политическая или социальная сферы жизни. Под социальным уровнем автор понимает мультикультурное общество, в котором экономически, социальные и культурные структуры обуславливают жизнь каждого из его членов. Институциональный уровень — это контекст самой «ситуации пересечения культур», межкультурного взаимодействия.

Согласно данной теории все компетенции делятся на три группы, при этом речь идет не только о способностях, но и об установках и отношениях. Межкультурные компетенции представлены на уровне «я», «мы» и «факты». Уровень «я» автор называет саморефлексивной компетентностью. Уровень «мы» включает в себя набор социальных навыков, которые

позволяют человеку распознавать и вести себя в соответствии с ожиданиями иностранного культурного партнера. При этом особое значение имеют такие социальные компетенции как эмпатия, терпимость к двусмысленности, навыки разрешения конфликтов. В этой связи коммуникативная компетентность является одним из компонентов уровня «мы» и обеспечивает способность осуществлять коммуникацию таким образом, чтобы как можно меньше нарушать коммуникативные нормы с точки зрения культуры партнера по общению. Уровень «факты» подразумевает знания о культурных особенностях партнеров по общению [4].

Модель, разработанная А. Фантини, находит свое применение как в мультикультурном обществе, так и в преподавании иностранных языков. Согласно этой модели межкультурная компетентность состоит из пяти измерений: знаний, навыков, отношений, установок и осведомленности. Автор придерживается мнения, что владение иностранным языком является непременным условием межкультурной компетентности. Следует обратить особое внимание на следующие положения данной теории: осознание рассматривается не как самостоятельное измерение компетентности, а как условие успешного взаимодействия. Автор описывает его как своего рода саморефлексию, которая предполагает исследование, переживание или опыт. Осознание может возникнуть только в результате самоанализа. Вторым важным аспектом данной модели представляется понимание того, что межкультурная компетентность невозможна без владения иностранным языком. Иноязычная коммуникация дает возможность общаться альтернативными способами и концепциями, закодированными в других языковых системах [3].

Модель британского культуролога М. Байрама является примером герменевтического подхода к преподаванию иностранных языков, основанного на фундаментальном убеждении, что человек является представителем различных культурных слоев. Личность человека сформировалась в результате слияния различного культурного опыта. Изучение иностранных языков способствует личностному развитию обучаемых в результате взаимодействия с новой культурой, и является своего рода второй социализацией [2].

Согласно модели обучения В. П. Фурмановой, целью которой является развитие межкультурной компетентности, процесс преподавания ино-

странного языка делится на два режима: когнитивный контроль усвоения знаний через культурный фон и развитие культурного модуса поведения, направленного не только на развитие коммуникативной техники, но и на умение настраиваться на своего собеседника для достижения взаимопонимания [1].

В заключении необходимо отметить, что авторы рассмотренных теорий пытаются объединить различные измерения межкультурной компетентности в единое целое, в том числе с учетом рамочных условий, в которых эта компетентность необходима. Учитывая тот факт, что приведенные теории относятся к различным областям знаний, все они характеризуются некоторыми общими чертами, а именно: межкультурная компетентность не является единой концепцией и может быть разделена на отдельные субкомпетенции; все ученые указывают как минимум на две непеременимые составляющие компетентности: «знания» и «навыки». Концепция межкультурной компетентности имеет динамичную структуру, и развитие отдельных составляющих способствует развитию других. Развитие межкультурной компетентности напрямую связано с овладением иностранным языком, хотя мнения ученых здесь расходятся в том, является ли владение языком или общение на иностранном языке необходимой частью межкультурной компетентности.

### **Список литературы**

1. Фурманова В. П. Межкультурная коммуникация и лингвокультуроведение в теории и практике обучения иностранному языку / В. П. Фурманова. — Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 1993. — 124 с.
2. Byram, M. (1997) *Teaching and Assessing Intercultural Competence*, Clevedon, England: Multilingual Matters. URL: [https://www.researchgate.net/publication/348063635\\_Teaching\\_and\\_Assessing\\_Intercultural\\_Communicative\\_Competence](https://www.researchgate.net/publication/348063635_Teaching_and_Assessing_Intercultural_Communicative_Competence) (дата обращения: 13.11.2023).
3. Fantini, A.E. “Language: An Essential Component of Intercultural Communicative Competence,” in Jackson, J., *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*, New York: Routledge, 2020 pps. 267–282. URL: <https://docero.net/doc/jacksoned2012the-routledge-hand->

book-of-language-and-intercultural-communication-гх826поввх (дата обращения: 13.11.2023).

4. Fischer V. „Interkulturelle Kompetenz“ in der fachwissenschaftlichen Diskussion URL: // <https://cheloveknauka.com/mezhkulturnaya-kompetentnost-kak-predmet-sotsialno-filosofskogo-analiza-v-sovremennoy-germanii> (дата обращения: 12.11.2023).

УДК 78

## **Значимость вариаций в творчестве Людвиг ван Бетховена (на примере 12 вариаций для скрипки и фортепиано на тему из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта (1792–93), WoO 40)**

**Чан Жунжун**

аспирант факультета Музыкального искусства  
Московского педагогического государственного университета

***Аннотация:** Произведения Людвиг ван Бетховена разнообразны по жанрам и образам, но в большинстве их чувствуется особый, «бетховенский» стиль. Его умение рисовать лирику и сдержанную драматичность, бурю, слезы и задумчивость делают его творчество самым чувственным из Венских классиков. Недаром некоторые его произведения превосходили романтизм. В статье мы рассмотрим 12 вариаций для скрипки и фортепиано на тему из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта. Так как ранее подробных исследований об этом произведении не осуществлялось, в данной статье мы постараемся кратко охарактеризовать каждую из вариаций.*

***Abstract:** Ludwig van Beethoven's works are diverse in genre and imagery, but a distinctive, "Beethovenian" style is felt in most of them. His ability to paint lyricism and restrained drama, storms, tears, and deep thought make his work the most sensual of the Viennese classics. It is not without reason that some of his works anticipated Romanticism. In this article, the authors will look at 12 variations for violin and piano on a theme from Mozart's The Marriage of Figaro opera. Since no detailed studies of this work have been done earlier, this article tries to briefly characterize each of the variations.*

***Ключевые слова:** Бетховен; вариации; скрипка и фортепиано; юношеские произведения.*

***Keywords:** Beethoven, variations, violin and piano, youth works.*

Вариации были популярным жанром в XVIII веке. Они представляют собой как бы «рассуждение на тему». Сначала излагается тема — собственная, народная или заимствованная из популярных опер, песен, маршей и т. п., — затем композитор дает ряд разнохарактерных ее изменений. Людвиг ван Бетховен уделял большое внимание этому жанру, создал семь десятков вариационных циклов. Те из них, которые относятся к раннему периоду творчества композитора и были написаны не на оригинальные темы, а основывались на мелодиях из произведений других авторов, опусов не получили, поскольку большого значения композитор этим произведениям не придавал.

Одним из бетховенских творений, не удостоившихся такой чести, стали 12 вариаций для скрипки и фортепиано на тему «Se vuol ballare» из оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Свадьба Фигаро», которые мы и рассмотрим в этой работе. Бетховен очень уважал Моцарта и некоторое время брал у него уроки, к тому же музыка Моцарта после его смерти пользовалась популярностью, так что неудивительно, что Людвиг пишет вариации именно на его мелодию арии Фигаро («Если захочет барин попрыгать»). Бетховен работал над произведением под руководством Йозефа Гайдна, у которого некоторое время обучался композиции.

В очень хороших отношениях Бетховен был с семейством Брейнингов. Лорхен Брейнинг брала у Бетховена уроки фортепиано, и он посвятил ей вариации и маленькую сонату до мажор. Судя по посвященным ей произведениям, она была не очень сильной пианисткой. Лорхен даже было разрешено не играть некоторые украшения, особенно, где у правой руки игралась и трель, и мелодия [3, с. 71].

Бетховен был прекрасным пианистом, отлично импровизировал на органе, но еще и хорошо играл на скрипке и альте. В оркестре театра в Бонне он играл партию альты. Переехав в Вену он не оставил занятия скрипкой, ведь очень любил этот инструмент, так подходящий его страстной натуре. Кроме вариаций на темы Моцарта он намного позже написал еще и Сонату для фортепиано и скрипки соль мажор, соч. 96.

Тема излагается скрипкой на *pizzicato*, в обеих партиях одинаковый ритм. Нижний голос правой руки у фортепиано дублирует мелодию темы.

Первая вариация (*Sempre dolce*) по сравнению с темой звучит довольно изящно и напевно. За счет арпеджио в партии фортепиано, расширяется диа-

пазон, появляются группетто. Скрипка играет второстепенную роль и подчеркивает гармонию. Во второй (*sempre staccato*), партия фортепиано усложняется, присутствует скрытая полифония, появляется триольность. В целом, характер вариации веселый, задорный, отсрые стаккатные ноты у скрипки.

Третья *sempre (piano legato)* у обеих партий широкое легато, без скачков, появляются синкопы. Во второй и третьей вариациях мы видим сужение диапазона.

Обилие шестнадцатых в быстром темпе и резкие смены динамики с фортиссимо до пианиссимо характеризуют четвертую вариацию.

Пятая вариация мечтательная и грациозная за счет трелей и форшлагов, затактов шестнадцатыми у скрипки.

Шестая вариация написана в миноре, аккомпанемент фортепиано сдержанный, аккордовый. Партия скрипки нежная и трагичная, это состояние подчеркивается еще и нисходящими секундами. Седьмая вариация продолжается в фа миноре, излагается у фортепиано в варианте, весьма близком к первому проведению, но в этот раз скрипка в только поддерживает тему гармонически.

Мажорный лад возвращается в восьмой вариации. Тема становится более взволнованной благодаря триольному движению в левой руке у фортепиано, хроматизмами фигурациям. Ближе к концу вариации мелодия дублируется скрипкой.

В девятой вариации виртуозные гаммообразные пассажи, секстоли дают пианисту показать свое мастерство солиста. Партия скрипки в этой вариации отсутствует.

Десятая *sempre dolce* чуть более виртуозна и скрипка с фортепиано дают друг другу посолировывать несколько тактов, и меняются ролями снова. Одиннадцатая вариация начинается с энергичного скачка на кварту в обеих партиях, присутствуют и октавные скачки и в целом, вариация энергичная и решительная, благодаря отрывистости и четвертей с точками и восьмой. В двенадцатой вариации — скрипка решительно проводит тему несложными двойными нотами на фоне “бурлящих” шестнадцатых у фортепиано.

Кода начинается с до мажорного проведения темы, далее переходит в ре мажор. Во втором эпизоде у скрипки снова *pizzicato*, в то время как пианист демонстрирует связную игру в одной руке на фоне трели в другой.

Бетховен оставил эти вариации без опуса, все же он опубликовал данное произведение. Прислав ноты Элеоноре фон Бройнинг, он написал, что хочет опередить какого-то венского композитора-пианиста, который якобы собирается подражать его стилю. Под «кем-то» композитор, вероятно, подразумевал аббата Й. Гелинека, с которым у Бетховена было музыкальное соперничество. Йозеф Гелинек сочинил более 100 циклов фортепианных вариаций, которые пользовались большой популярностью. При этом за основу брал преимущественно темы из наиболее репертуарных опер («Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Мельничиха» Паизиелло, «Вольный стрелок» Вебера и др.), инструментальных произведений (Гайдна, Бетховена, Гуммеля и др. авторов), а также народные мелодии. Бетховен же, как это видно из его письма Элеоноре фон Бройнинг, специально «перегружал» фактуру своих сочинений, чтобы ввести в заблуждение Гелинека [4].

В этой работе мы рассмотрели малоизвестное юношеское сочинение Бетховена, посвященное его ученице, и, возможно первой любви. Первые работы в жанре вариаций не отличаются большим новаторством или гениальностью, но все же произведение оставляет приятное ощущение и рекомендуется к музицированию! Все же, в этом произведении проглядывается стиль Бетховена и эти вариации стали ступенькой к освоению жанра вариаций. Одной из “изюминок” бетховенского стиля уже тогда было необычное для того времени одновременное сочетание в партии правой руки пианиста мелодии темы и трели, с дублированием мелодии в партии скрипки.

У скрипки довольно простое изложение, не требующие виртуозной техники, но так подходящего для приятных салонных музицирований. Партия скрипки мало чем может заинтересовать, так как она довольно проста и современному слушателю непривычно слышать скрипку в второстепенной роли. А дело в том, что композитор и его современники в то время на первое место ставили фортепиано; в отзывах и рецензиях можно встретить слова: «сонаты со скрипкой».

В отличие от предшественников, интерес композитора, вызывал не только сам по себе вариационный жанр, но вариационность как принцип художественного мышления. До 1802 года использовал темы популярных

опер, набираясь опыта и исследуя жанр вариаций. В заключении хочется подтвердить свои слова цитатой из книги Альтшулера, который считал, что Бетховен в некоторой степени превзошел Моцарта в варьировании темы: «Пристрастие к вариациям стоит в прямой связи со свойственным бетховенской творческой мысли стремлением возможно полнее и разностороннее развить взятую тему, разработать ее и видоизменить, в старании извлечь из нее максимум заложенных в ней возможностей. Впоследствии Бетховен достиг небывалой до него свободы в трактовке варьируемой темы, в резком противоречии с принципами XVIII века» [1, с. 12].

### Список литературы

1. Альшванг А. Людвиг Ван Бетховен: Очерк жизни и творчества. — М.: Сов. композитор, 1971.— 559 с.
2. Сигети И. Скрипичные сонаты Бетховена: Скрипичные произведения Бетховена. — В кн.: Воспоминания. Заметки скрипача. — М., 1969, с. 257–286.
3. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. Том 1. Москва, 2009
4. Максимов, Е. Бетховен и Гелинек: соперничество в вариациях / Е. Максимов // Старинная музыка.— 2008.— № 4(42). — С. 21–25.
5. Секретова, Л. А. Ранние фортепианные вариации Л. Бетховена (боннский и Венский периоды) / Л. А. Секретова // Искусствознание: теория, история, практика.— 2021.— № 2(31). — С. 32–38.
6. Шатский, П. А. Фортепианные вариации Бетховена (особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Шатский Павел Андреевич. — Москва, 2012.— 243 с.



УДК 784

## **Самобытность еврейской тематики в творчестве Шостаковича. Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (для сопрано, контральто, тенора и ф-но, 1948 г. соч. 79) Д. Д. Шостаковича**

**Го Хуагэ**

аспирант факультета музыкального искусства  
Московского педагогического государственного университета

***Аннотация:** Дмитрий Дмитриевич Шостакович замечательный композитор, преподаватель и человек. Его творчество неотделимо от его политической позиции и событий, происходивших в стране и во всем мире. Став депутатом, он старался помочь тем, кто его об этом просил, занимался бурной общественной деятельностью, так как Шостакович был чутким и неравнодушным к бедам других.*

*В его творчестве присутствуют произведения, вдохновленные музыкой или литературой разных народов: финские, греческие, киргизские, испанские, японские. Но самый большой интерес у Шостаковича вызывала еврейская тематика. Это связано с тем, что судьба этого народа очень волновала Шостаковича, а в стране часто обострялись антисемитские выступления.*

*В данной работе мы рассмотрим вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». Исследуем, что вдохновило его и направляло композитора, на какую музыку он опирался. Выявим характерные черты вокальных циклов Шостаковича.*

***Abstract:** Dmitri Dmitrievich Shostakovich was a remarkable composer, teacher, and human. His work is inseparable from his political position and the events taking place in the country and around the world. Becoming a deputy, he tried to help those who asked him to do so, engaged in vigorous public activity, as Shostakovich was sensitive and not indifferent to the troubles of others.*

*In his oeuvre there are works inspired by music or literature of different nations: Finnish, Greek, Kyrgyz, Spanish, Japanese. But Shostakovich's greatest interest was in Jewish themes. This is due to the fact that the fate of this people worried Shostakovich very much, and anti-Semitic speeches often escalated in the country.*

*In this paper the authors are examining the «From Jewish Folk Poetry» vocal cycle. The source of inspiration and guidance for the composer, as well as the music he relied on are studied. The authors will identify the characteristic features of Shostakovich's vocal cycles.*

**Ключевые слова:** Шостакович, вокальные циклы, антисемитизм, камерная музыка.

**Keywords:** Shostakovich, vocal cycles, anti-Semitism, chamber music.

Цикл написан в сложный период жизни композитора и истории страны. Сочинение стало еще одной страницей развития «еврейской темы» в творчестве, выразившей боль и отчаяние тысяч людей.

Дмитрий Дмитриевич говорил, что ему случайно попался сборник текстов «Еврейские народные песни», составленный И. М. Добрушиным и А. Д. Юдицким и выпущенный в 1947 году, и так возник замысел вокального цикла. Еврейский фольклор давно привлекал к себе внимание композитора, но, скорее всего, большую роль в этом сыграла своя роль и начинавшаяся кампания «борьбы с космополитизмом».

Произведения с еврейской тематикой можно разделить на три периода:

«Первый (1943–1944 гг.) — редакция и оркестровка оперы В. Флейшмана «Скрипка Ротшильда», сочинение Фортепианного трио (Памяти И.И.Соллертинского);

второй (1948–1952) — наиболее плодотворный, когда были созданы Скрипичный концерт, Четвертый квартет, «Из еврейской народной поэзии», 24 прелюдии и фуги, Четыре монолога на слова А.С.Пушкина;

и третий (1959–1963) — Концерт для виолончели с оркестром № 1, Восьмой квартет, 13 симфония.

«Это как раз те периоды, когда в Советском Союзе обострились официальные антисемитские выступления.» [5, с. 15]

Творчество М. П. Мусоргского сильно повлияло на становление Шостаковича как композитора. «Песни и пляски Смерти» Мусоргского во многом перекликаются с рассматриваемым циклом Шостаковича по атмосфере и сюжету. Так как присутствуют текстовые переключки переводов «Еврейских народных песен», и стихов А. Голенищева-Кутузова, положенных в основу вокального опуса Мусоргского, то, вероятнее всего что текстовые аллюзии послужили импульсом и для музыкальных отсылок к Мусоргскому.

Цикл делится на две неравные части: восемь номеров используют тексты, посвященные дореволюционному быту, последние три — «счастливой свободной жизни в советской стране». Соответственно меняется и музы-

кальный язык: в первой части преобладают выразительные, часто опирающиеся на еврейский фольклор речитативные интонации, тогда как во второй звучат нарочито оптимистичные мелодии, близкие массовым песням.

№ 1 «Плач об умершем младенце» — горестный дуэт женщин. В партии вокалистов одинаковый ритм, созвучие голосов. Между обоими партиями часто появляется интервал секста, присутствуют стоновые интонации. Устремление текста и музыки к единой смысловой координате. Аккомпанемент у фортепиано размеренный, напоминающий траурную поступь. «Плач об умершем младенце» и «Колыбельная» — вызывают вполне уловимые ассоциации с «Колыбельной» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского.

№ 2, «Заботливые мама и тетя» — бодрая, веселая песня, осветляющая колорит цикла. Параллельные квинты и кварты, терцовое сопоставление тональностей и чудной текст придают песне комический оттенок. Партия фортепиано вкрадчивая и ненавязчивая, движение восьмыми, с затактом к первой доле. Дуэт не построен на диалоге, а представляет собой движение

№ 3, Колыбельная — снова трагична. Это монолог матери, вырастающий из интонации баюкания, но постепенно переходящий в речитативно-декламационный. Музыкальная характеристика Смерти, воплощенная в остинатном, многократно повторяющемся, «успокаивающем» мотиве, проникает в интонации «Колыбельной» Шостаковича. В третьей песне:

Текст: Мой сынок всех краше в мире, Спи, а я не сплю. Твой отец в цепях в Сибири, Спи, лю-лю-лю-лю.

У Шостаковича: Мой сынок всех краше в мире, Огонек во тьме. Твой отец в цепях в Сибири, Держит царь его в тюрьме.

Здесь появляется «царь», чтобы у слушателей не возникли нежелательные ассоциации с советской действительностью, ведущий дополнял, что «Дело происходит в царской России».

№ 4. Перед долгой разлукой. — Дуэт разлучающихся влюбленных. Партия Ривы стоит на опеваниях уменьшенных интервалов, движение мелодии осуществляется преимущественно малыми секундами. У Абрама встречаются кварты и уменьшенные интервалы, различные синкопы.

В романсах №4 и №6 диалоги характеризуются голосовой «неслиянностью», рассогласованием жанрового, ладоинтонационного, временного структурно-семантических уровней;

№ 5. Предостережение — взволнованная короткая песня для сопрано. Передает тревожное чувство героини. Характерны опевания у партии фортепиано в ответ на вокальную партию. Интервалы чистая кварта и малая секунда, смена размеров, негромкие нюансы.

№ 6, «Брошенный отец», — душераздирающая, почти оперная сцена об отце и дочери, которая уходит из дома, презрительно бросая слова: «гоните в шею старого еврея!» Состоит из четырех разделов. Завершается она монотонным, полным безнадёжности повторением одного и того же мотива («Вернись ко мне...»).

Текст оригинала: Эли-кабатчик Надел халат. Дочка крестилась — Ему говорят.

У Шостаковича: Эли-старьевщик Надел халат. К приставу дочка Ушла, говорят.

Шостакович сделал эти изменения в тексте, потому что иначе бы цензура просто не пропустила их. (В оркестровой редакции он вернулся к оригинальному тексту и убрал придуманные им названия песен.) Оттого, что дочь просто «ушла к приставу», а не «крестилась», скрадывается остросоциальная тема еврейских семей, в которых дети отказывались принимать свою идентичность.

№ 7, «Песня о нужде», парадоксально воплощенная в хмельной плясовой, заставляющей вспомнить Мусоргского, приводит к кульминации цикла. Начинается с быстрого темпа и мелких длительностей, постепенно начинаю новую фразу медленнее и медленнее. Аккомпанемент и сама мелодия резвые и комичные. На первый взгляд может показаться веселой песенкой, но в контексте считается скорее как злобная усмешка смерти.

№ 8 «Зима», — терцет, приближающийся к оперному ансамблю по силе выражения, итог трагического раздела цикла. Мелкие длительности у фортепиано изображают завывания метели, и на фоне этого вступает один из голосов, когда вступают все три вокалиста, то их опевания на фоне аккомпанемента звучат таинственно и мрачно, в очередной раз подражая ветру. Образы «Трепака» Мусоргского перекликаются с «Зимой» Шостаковича, но у Дмитрия Дмитриевича трагедийность проявляется сильнее.

В целом, атмосфера цикла была не очень позитивной, особенно 3 и 8 песни, а по канонам страны, произведение должно заканчиваться

чем-то оптимистичным. Поэтому, цикл был дополнен песнями: «Хорошая жизнь», «Песня девушки», «Счастье». Они были написаны позже по совету близких друзей композитора, чтобы обезопасить себя от новых гонений власти. Стилистика этих песен отлична от предыдущих, слишком «оптимистичная», чтобы вписаться в общий контекст. «По мнению многих исследователей, здесь доминирует лексика советской массовой песни, уходит еврейская ладовость, интонационность и прочие признаки еврейской культуры, которые обнаруживаются в первых восьми песнях.» [3, с. 38]

Исходя из музыки цикла на ум приходит две мысли: либо Шостакович нарочно сделал музыку нееврейской, советской, так как не верил в лучшее будущее этого народа в Советском Союзе, и хотел донести свою мысль до слушателей; либо счастье могло ждать только тех, кто мог забыть о своей идентичности, общине, и стал жить как обычный советский человек.

«Особое внимание здесь уделяется выявлению интервально-интонационной, ладовой среды, восходящей к фольклорным первоисточкам, традициям вокального исполнительства, оперирующего тесной интерваликой, нефиксированной тоновостью. Среди сквозных интонационно-ритмических элементов цикла отмечаются уступообразная нисходящая попевка плясового характера, основанная на сочетании м.2, б.2 и ув.2 в контексте ладового синтеза фольклорного модуса и авторского «суперминора» (Ю.Холопов), повторяющиеся восклицания на длинных нотах, хроматизированные или застывающие на одном звуке подобно горестному крику, а также интономы м.2, ч. 4, ум.4, гармонии с ум.8 и дважды ум.8, плясовая ритмоформула.» [2, с. 16]

Проведя небольшое исследование, мы повторим и добавим некоторые признаки, которые делают это произведение значимым и интересным:

Все творчество Дмитрия Дмитриевича неотделимо от истории и его биографии, в этом цикле он проявляет свою оппозиционность и поддерживает народ;

В музыке и в самой задумке произведения чувствуется влияние творчества М. П. Мусоргского;

Шостакович не использовал подлинные еврейские темы, тем не менее, его музыка пронизана речевыми и вокальными еврейскими интонациями, имеет характерный национальный колорит;

Использование жанровой драматургии: чередование или пересечение колыбельной, плача, трагической пляски-скерцо, звучащей, порой, как пляска смерти в цикле. Благодаря этому чередованию мы наблюдаем некое подобие театрального представления с сюжетом.

### Список литературы

1. Верба, Н. И. Цикл Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» в аспекте интертекстуального общения / Н. И. Верба // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — 2009. — № 4(17). — С. 44–47.
2. Кремер А. Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов. Москва, 2003.
3. Орлов В.С. «Эоническая» смерть еврейской культуры: вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича// Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 3 (49).
4. Серов Ю. Э. Сатирические вокальные циклы Д.Шостаковича в оркестровках Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2 (43).
5. Цвибель Д. Г. Еврейская доминанта Дмитрия Шостаковича. ПИН Петрозаводск 2004.
6. Ярешко, М. С. Проблемы интерпретации камерно-вокального творчества Д. Д. Шостаковича Москва, 2000.
7. Volkov S. Testimony. The Memoirs of Dmitry Shostakovich / As related and edited by Solomon Volkov / Trans. By Antonina W. Bouis. — London, Hamish Hamilton, 1979.— 238 с.

УДК 37.013

## Умение видеть: насмотренность как компонент формирования художественного вкуса

**Цаликов Константин Владиславович**

специалист просветительского отдела Музея русского импрессионизма;  
аспирант Института стратегии развития образования

***Аннотация:** Статья посвящена художественному восприятию и визуальной культуре, которые являются одними из ключевых аспектов развития на занятиях из цикла искусства. Однако, существует проблема насмотренности, точнее ее отсутствия, которое затрудняет процесс развития художественного вкуса и восприятия живописи у обучающихся. В данной статье мы рассмотрим проблему определения термина насмотренности в педагогической деятельности.*

***Abstract:** This article focuses on artistic perception and visual culture, which are some of the key aspects of development in the art cycle classes. However, there is a problem of supervision, or rather its absence, which complicates the process of development of artistic taste and perception of painting in students. In this article, the authors will examine the problem of defining the term intentionality in pedagogical activity.*

***Ключевые слова:** художественный вкус, художественное образование, эстетическое воспитание, насмотренность, наблюдательность, визуальная культура.*

***Keywords:** artistic taste, art education, aesthetic education, observation, visual culture.*

---

Понятие «насмотренность» широко используется в среде дизайнеров, часто встречается в сфере медиакоммуникаций, однако почти не используется в профессиональной педагогической лексике и крайне редко употребляется специалистами и преподавателями в сфере художественного образования. Тем не менее, данный термин, который пока не слишком распространен в профессиональной среде, играет важную роль в изучении изобразительного искусства, вовлечении и погружении в художественно-образное пространство обучающихся, и формирование их визуальной культуры. Насмотренность — это способность человека видеть и оценивать окружающий мир через призму своего визуального опыта, основанного на активном зрительном восприятии образцовых произведений ис-

куства. Что означает умение фиксировать восприятие на художественном произведении, а также способность видеть красоту и гармонию в окружающем мире, и основываясь на внутреннем чувстве создавать новые визуальные образы. Ведь абсолютно логично, что некоторые исследователи настаивают на единстве и взаимосвязи восприятия и практической художественной деятельности (Г. Н. Кудина [8]); Б. П. Юсов [9]). Под художественной насмотренностью понимается навык восприятия того или иного искусства именно на сенсорно-эмоциональном уровне.

Р. Архнейм в своей работе «Искусство и визуальное восприятие» справедливо отмечает, что «мы отрицаем дар понимания вещей, который дается нам нашими чувствами. В результате теоретическое осмысление процесса восприятия отделилось от самого восприятия, и наша мысль движется в абстракции. Наши глаза превратились в простой инструмент измерения и опознавания — отсюда недостаток идей, которые могут быть выражены в образах, а также неумение понять смысл того, что мы видим» [2, с. 20]. В таком контексте, важно определить, что под зрительным восприятием понимается активное исследование и изучение окружающего мира, а не пассивная регистрацию увиденного, тем самым визуальное восприятие человека отличается от процессов, происходящих в фотоаппарате. Обычное зрительное восприятие не является тщательным процессом исследования, но при необходимости глаза приспособляются таким образом, чтобы замечать каждую малейшую деталь. Таким образом, человек, который активно и внимательно рассматривает окружающее пространство, расширяет свой информационно-визуальный спектр и получает больше эмоций и переживаний. Это помогает тренировать глаз, обогащать визуальный опыт, стимулировать творческий процесс и позволяет создавать более продуманные композиции входе активной творческой деятельности. Зрительное восприятие — это активное исследование окружающего мира, которое концентрируется на привлекающем внимание и способе рассматривания объекта. Упомянув трансформацию восприятия в концептуальные процессы, Рудольф Архнейм [2] также утверждает, что восприятие — это когнитивный процесс. Исследования зрительного восприятия показывают, что методы рисования, которым обучают учащихся, являются важным фактором зрительного постижения окружающего нас мира, так же, как



и умение видеть изображение целиком. Однако восприятие, которое является результатом информации, полученной зрением и обработанной рядом процессов, отличается от того, что мы видим. Таким образом, подобные исследования побуждают нас подходить к восприятию как к творческой деятельности человеческого разума. Более того, форма видимого объекта не просто зависит от его отражения на сетчатке в определенный момент, но определяется нашим различным зрительным опытом, полученным от того или иного вида объектов на протяжении всей нашей жизни, таким образом, можно утверждать, что визуальное восприятие лежит в основе обучения. Так, психолог Р. Л. Грегори утверждал, что «восприятие у человека подвержено модификации в процессе обучения» [4, с. 3]. Р. Л. Грегори писал, что зрительное восприятие основано на нисходящей обработке, то есть на концептуально-ориентированном подходе, когда обработка визуальной информации включает в себя просмотр всей картины изучаемого объекта, чтобы попытаться понять то, что мы видим. Мы делаем предположения о том, что видим человеческим глазом, на основе существующего восприятия. Наше восприятие мира — это гипотезы, основанные на наших ожиданиях, прошлом опыте, убеждениях, обработанном обучении, ранее собранных данных и т. д. Другими словами, мы делаем визуальный анализ и предположения на основе нашей памяти и знаний.

Несмотря на то, что в современных педагогических исследованиях рассмотренность не особо изученный компонент художественного восприятия, существует схожее понятие такое как, наблюдательность. Известный психолог Б. Г. Ананьев отдельно изучал наблюдательность как компонент психологического мира человека, который определяет возможность развития личности. Занятие художественным творчеством (живопись, рисование, декоративно-прикладное искусство), с его точки зрения, можно считать фактическим подтверждением того, что «наблюдение есть известная целенаправленная деятельность, организующая чувственные восприятия в соответствии с известными интеллектуальными задачами» [1, с. 12]. Занятия искусства имеют большое значение для формирования наблюдательности у человека. Художник должен накапливать впечатления и разнообразные наблюдения, чтобы создавать произведения искусства. Эта способность необходима для успешной деятельности человека, поэто-

му изучение изобразительного искусства является педагогически значимым для образования.

В художественной школе жанр пейзажа является одним из основных жанров живописи при обучении рисованию. Когда кто-то изучает рисование природы, он в итоге замечает множество деталей, которые обычно пропускают из виду. Например, каждый лист имеет очень много неповторимых деталей, асимметричных изгибов. Природа может предложить так много всего: различные формы, цвета, свет, тени и ритм рисунка. Почти все великие художники и скульпторы обращались к природе как к объекту изучения. Винсент Ван Гог рисовал цветы, и среди всех цветов его привлекали подсолнухи. Знаменитая серия Ван Гога «Подсолнухи» представляет собой эксперимент с цветом, так как с помощью нескольких версий одного сюжета художник показал, как одни и те же цвета могут быть изображены разными способами. Клод Моне сделал серию картин с изображением стогов сена, где художник продемонстрировал как разное освещение меняет восприятие одного и того же объекта. Так с помощью наблюдения можно собирать визуальную информацию, которую возможно использовать потом при создании своих работ. Однако существует концептуально важное отличие между наблюдательностью и насмотренностью. Наблюдательность — это психолого-педагогическая категория, заключающийся в способности обучающегося концентрировать органы восприятия на определенных объектах с целью фиксации деталей и малозаметны явлений. Насмотренность же, в свою очередь, комплекс всего визуального опыта человека, его когнитивно-интеллектуальное качество, позволяющее находить и преобразовывать визуальную информацию под собственный художественный замысел. В этом ключе важно упомянуть, что насмотренность, как уже ранее отмечалось, должна основываться на образцовых формах визуального искусства, тем самым мы выходим на проблему дихотомии насмотренности и художественного вкуса. С одной стороны, формирование вкуса невозможно без развитого визуального восприятия, представляющего собой, по мнению Р. Арнхейма, активное исследование объекта, выбор примечательных качеств, сопоставление их с прошлым визуальным опытом, анализ и синтез их в единый образ. В свою очередь, М. Ю. Бирюков подчеркивает, что вкус определяется способностью объ-

ектов и явлений отражать гармонию действительности. Критерием качества вкуса выступает адекватность такого отражения социально заданной правильности. Художественный вкус соотносит красоту предмета и его частей, окружающей среды и мира в целом, что обуславливает устойчивость и обоснованность суждений хорошего вкуса [3]. Согласно А. П. Золкину [5], художественный вкус связан с идеалом, который приобретает содержание в процессе творческой деятельности и отражается в художественном творчестве. Динамика вкуса обусловлена противоречием между идеалом и его практическим воплощением на уровне социума, групп или индивидуумов. М. С. Каган [6] считает, что художественный вкус является социальной способностью, которая формируется в процессе воспитания и образования под влиянием среды и искусства. Педагогический процесс воспитания художественного вкуса включает воспитание через произведения искусства, художественное образование и самообразование, воспитательное воздействие художественного творчества и общение по поводу художественных интересов и деятельности.

Художественный вкус и насмотренность — это две важные составляющие культурного развития личности. Насмотренность представляет собой количество знаний и визуального опыта, которые человек получил в области искусства, а художественный вкус — это способность оценивать и понимать художественные произведения. Однако насмотренность не всегда гарантирует развитие художественного вкуса. Человек может знать многое об искусстве, но не иметь чувства прекрасного. Для развития художественного вкуса необходимо уметь анализировать произведения искусства, оценивать их качество и выражение, а также находить свое собственное видение творчества.

Художественный вкус и насмотренность взаимосвязаны и взаимодополняют друг друга. Чем больше знаний о искусстве у человека, тем более чувствительным он становится к художественным произведениям. А развитый художественный вкус позволяет наслаждаться истинным искусством и находить в нем глубокий смысл.

В целом, художественный вкус и насмотренность являются необходимыми элементами культурного развития личности. Они помогают человеку находить вдохновение и создавать новые визуальные образы, осно-

ванные на удачных композиционных, колористический, концептуальных и формальных. Развитие насмотренности у детей младшего школьного возраста является очень важным аспектом воспитания. Родители и педагоги могут помочь детям научиться правильно наблюдать за окружающим миром, анализировать получаемую информацию и принимать решения на основе своих знаний и опыта. Важно также обучать детей анализировать информацию, которую они получают. Например, в этом могут быть эффективны стратегии визуального мышления, так если ребенок смотрит мультфильмы, читает комиксы, изучает афиши или экспонаты в музее, можно задавать ему вопросы о том, что он видит, какие идеи визуализированы, как автор добился того или иного эффекта. Таким образом, ребенок будет учиться анализировать ситуации и принимать решения на основе полученной визуальной информации.

### Список литературы

1. Ананьев Б. Г. Воспитание внимания школьников. Л.: Лениздат, 1940.— 64 с.
2. Арнхейм. Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2012.— 329 с.
3. Бирюков М. Ю. Современные подходы к формированию художественного вкуса // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 10 (85). 11–15 с.
4. Грегори Р. Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / предисл. и общ. ред. А. Р. Лурия и В. П. Зинченко: пер. с англ. — М.: Прогресс, 1970.— 271 с.
5. Золкин А. П. Эстетика. М.: Юнити-Дана, 2008.— 447 с.
6. Каган М. С. Эстетика как философская наука: унив. курс лекций. СПб.: ТК Петрополис, 1997.— 543 с.
7. Климова Г. П. Воспитание эстетического вкуса средствами изобразительного искусства: Дис. на соис. учен. степ. канд. пед. наук. Екатеринбург, 1996.— 134 с.
8. Кудина, Г. Н. Как развивать художественное восприятие у школьников / Г. Н. Кудина. — М.: Знание, 1988.— 79 с.

9. Юсов, Б. П. Изобразительное искусство и детское изобразительное творчество: очерки по истории, теории и психологии художественного воспитания детей / Б. П. Юсов. — Магнитогорск: МаГУ, 2002.— 283 с.

УДК 781.61

## **Экспромты ор. 90 и ор. 142 для фортепиано Ф. Шуберта в контексте трактовки жанра**

**Хуан Личэнь**

студент ассистентуры-стажировки направления «Сольное исполнительство на фортепиано» Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

***Аннотация:** В статье рассматриваются основные жанры романтической фортепианной миниатюры в контексте восьми «Экспромтов» (ор. 142, ор. 90, 1827), созданных Шубертом в контексте трактовки популярного жанра и жанрово-стилистических особенностей. Изучены ритмические рисунки, «фортепианно-этюдный» прием, определенный Шубертом.*

***Abstract:** The article examines the main genres of the romantic piano miniature in the context of eight Impromptu (Or. 142, Or. 90, 1827) created by Schubert in the context of Schubert's treatment of the popular genre and genre-stylistic features. The rhythmic patterns, "piano-etude" technique defined by Schubert are studied.*

***Ключевые слова:** жанр, экспромт, трактовка, тональность, сет, ритмический рисунок, пьеса, соната.*

***Keywords:** genre, impromptu, interpretation, tonality, set, rhythmic drawing, play, sonata.*

---

### **Актуальность темы исследования**

Франц Шуберт, один из величайших композиторов романтического периода, оставил после себя огромное наследие, среди которого особое место занимают его пьесы для фортепиано, включая экспромты. Экспромты ор. 90 и ор. 142 являются яркими примерами мастерства Шуберта в области инструментальной музыки и его способности выражать глубокие эмоции и чувства через музыкальный язык. Эти произведения не

только демонстрируют техническое виртуозность композитора, но и отражают его индивидуальное видение жанра экспромта, который в те времена только начинал приобретать популярность.

## **Анализ публикаций**

В ряде монографий, посвящённых Францу Шуберту, фортепианная музыка представлена в ряду фактов из жизни композитора и его творческой биографии. Это переводной труд Г. Гольдшмидта [4], работы П. Вульфюса [3], В. Конен [5] Ю. Хохлова [9]. Также авторы отдельно характеризуют фортепианное творчество как в зеркале творческой биографии Шуберта, так и отдельно, наряду с панорамным обзором других жанров и обобщением над стилем композитора. Особое внимание экспромтам Шуберта посвятил Charles Fisk — автор книги «Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas» (Возвращающиеся циклы: Контексты для интерпретации экспромтов и последних сонат Шуберта). В этом исследовании Фиск подробно анализирует поздние фортепианные произведения Шуберта, предлагая новый взгляд на их структуру и эмоциональное содержание [1].

Среди работ, посвящённых изучению собственно фортепианной музыки композитора, большинство посвящено шубертовским сонатам.

## **Изложение основного материала**

Экспромт, происходящий от латинского слова «*exromptus*», что означает «подготовленный заранее», представляет собой инструментальное музыкальное произведение, отличающееся импровизационной манерой исполнения. В XIX веке, на фоне формирования романтического течения в музыке, экспромт как независимый жанр, преимущественно фортепианной музыки, стал широко распространяться. Это связано с повышенным вниманием к импровизации и непосредственности в лирическом выражении, которое является ключевым в эстетике романтизма.

Первое использование термина «Экспромт» в качестве наименования музыкального произведения датируется 1817 годом и связано с творче-

ством Яна Вацлава Хуго Воржишека, чешского композитора, пианиста и органиста, родившегося 11 мая 1791 года в Вамберке, Чехия и скончавшегося 19 ноября 1825 года в Вене. Воржишек присвоил название «Экспромты» нескольким своим фортепианным произведениям (opus 7, 1822 год), после чего подобное наименование стали использовать и другие композиторы, включая Франца Шуберта и Фридерика Шопена. Так, утверждается, что Франц Шуберт был вдохновлен «Экспромтом» соч. 7 (1822) Яна Вацлава Вор-Шишека и музыкой его учителя Вацлава Томашека и к завершению своего творческого пути, создал серии «Экспромтов» (опусы 142 и 90, 1827 год) и «Музыкальных моментов» (opus 94, 1827 год), внес значительный вклад в развитие романтической фортепианной миниатюры [3] [4].

В данных произведениях Шуберта прослеживаются признаки будущих монотематических поэтических форм с элементами сонатной структуры (opus 90 № 1) и миниатюры в духе «песен без слов» (opus 90 № 3). Одновременно, в них заметны связи с жанрами и формами, установившимися в эпоху венской классической школы, например, сонатная форма в экспромте opus 142 № 1 и структура, напоминающая менуэт с трио, в экспромте opus 142 № 2 [8].

Эти произведения, обладая уникальными и инновационными названиями для своего времени, отражают авторскую концепцию, стремясь уловить эфемерные мгновения эмоционально насыщенной внутренней жизни артиста. Миниатюры Шуберта охватывают широкий спектр настроений, от спокойной лирики до драматических всплесков. Большинство этих произведений характеризуются особыми ритмическими узорами, зачастую вдохновленными народным танцем (таким как полька, вальс, марш, экосез), и включают в себя характерные «фортепианно-этюдные» техники, проходящие через всё произведение или его значительную часть, несущие определенный выразительный замысел.

Данные композиции заложили основу для новых направлений в фортепианной музыке, которые впоследствии нашли свое отражение в работах романтических композиторов таких как Ференц Лист, Фредерик Шопен и Сергей Рахманинов. Отличительные черты данных произведений — это их содержательное многообразие и формальное разнообразие. При этом

они все объединены четкостью структуры, логикой фразировки и методом мелодического развития, которые гармонично сочетаются с легкостью и импровизационностью подачи [2].

Первая пара экспромтов была опубликована при жизни Шуберта как Соч. 90, в то время как вторая серия была выпущена посмертно в 1839 году как Соч. 142 с посвящением Ференцу Листу от издателя. Третья и четвертая пьесы первой серии были опубликованы в 1857 году, причем третья пьеса была ошибочно напечатана в соль мажоре, а не в G мажоре, как Шуберт её написал. С тех пор эти произведения классифицируются в каталоге как D. 899 и D. 935 соответственно. Три дополнительные фортепианные произведения (D. 946), созданные в мае 1828 года, незадолго до смерти Шуберта, также известны под общим названием «Экспромты» и «Клавирные пьесы». Эти экспромты часто рассматриваются в контексте «Шести музыкальных моментов» и обычно записываются, и издаются вместе. [10]

#### *Четыре экспромта, D. 899 (Соч. 90)*

В коллекции (сети) из четырех экспромтов, D. 899 (Опус 90), созданной Францем Шубертом в 1827 году, лишь первые две пьесы были изданы при его жизни. Первая пьеса в до миноре уникально сочетает элементы сонатной формы, вариативности и непрерывной структуры. Второй экспромт, выполненный в ми мажоре, демонстрирует непрекращающееся движение «moto perpetuo» с тройным метром. Третий экспромт в соль мажоре отличается своей спокойной и размышляющей атмосферой, длинными мелодическими фразами и непрерывным триадным сопровождением. Четвертый и последний экспромт, в ля мажоре, начинаясь в ля миноре, изобилует арпеджио и аккордовыми эхами.

#### *Четыре экспромта, D. 935 (Соч. пост. 142)*

В сети из четырех экспромтов, D. 899 (Опус 90), созданной Францем Шубертом в 1827 году, лишь первые две пьесы были изданы при его жизни. Первая пьеса в до миноре уникально сочетает элементы сонатной формы, вариативности и непрерывной структуры. Второй экспромт, выполненный



ный в ми мажоре, демонстрирует непрекращающееся движение «moto perpetuo» с тройным метром. Третий экспромт в соль мажоре отличается своей спокойной и размышляющей атмосферой, длинными мелодическими фразами и непрерывным триадным сопровождением. Четвертый и последний экспромт, в ля мажоре, начинаясь в ля миноре, изобилует арпеджио и аккордовыми эхами [7].

В экспромтах Шуберта особенно выделяется лиричность тем, которая развивается согласно ярко выраженному вариационному методу, при этом часто происходят отклонения от основного направления развития, подчеркивая общую импровизационную природу исполнения. Это создает для музыкантов уникальные испытания в интерпретации, особенно учитывая, что предпочтение Шуберта к вариационным изменениям тем может придавать музыке определенную статичность. Эта особенность становится еще более заметной в сонатах, где она может вступать в контраст с динамичностью и конфликтностью, присущими сонатной форме. Статичность также подчеркивается преимущественно трехчастной структурой шубертовских инструментальных тем, особенно в его фортепианных миниатюрах, что усиливает их песенный характер [7].

Фортепианно-этюдный прием в музыке Шуберта можно рассматривать как средство для развития определенных технических навыков у пианистов. Однако в контексте его экспромтов эти элементы служат не только технической цели, но и выразительным намерениям, делая каждый этюд не просто упражнением, а полноценным музыкальным произведением с глубоким эмоциональным содержанием.

Экспромты Шуберта, в частности, характеризуются использованием сложных арпеджио, быстрых пассажей, вариаций ритмических фигур и деликатных орнаментов. Эти элементы требуют от исполнителя не только технической оснащенности, но и способности передавать тонкие нюансы музыкального текста, сохраняя при этом целостность и единство интерпретации. Например, в Экспромте ор. 90 № 3 (D. 899) Шуберт использует непрерывные арпеджио, которые создают текучесть и легкость, одновременно являясь основой для мелодического развития и эмоционального выражения [2].

Интересно, что фортепианно-этюдные элементы в экспромтах Шуберта не только обуславливают техническую сложность произведений,

но и способствуют развитию исполнительской выразительности, требуя от пианиста глубокого понимания стиля и интенций композитора. Это подчеркивает тот факт, что эти произведения не просто технические этюды, но и музыкальные миниатюры, полные лиризма, драматизма и интимности.

Из этого следует, что для исполнения, казалось бы, «простых» произведений Шуберта требуется исполнительское мастерство, не уступающее требованиям к исполнению более сложных музыкальных работ с богатой экспрессией и динамикой. Это соотношение мастерства в исполнении напрямую коррелирует с композиторским мастерством.

В. Конен отмечает, что в музыке Шуберта, несмотря на строгость форм, всегда присутствует чувство непосредственности и свободы выражения, которые могли бы быть потеряны в более формализованной обстановке длительного обучения [5].

## **Выводы**

Шуберт разработал уникальный пианистический стиль, где фортепиано выступает как глубоко личностный инструмент. Фортепианно-этюдный прием в экспромтах Шуберта является ключевым элементом, который не только определяет техническую сложность этих произведений, но и их глубокое музыкальное и эмоциональное содержание. Эти произведения представляют собой уникальное сочетание технической мастеркости и музыкальной выразительности, делая их одними из самых ценных и вдохновляющих в репертуаре фортепианной музыки. В то же время, фортепианные произведения Шуберта обогащены колоритными элементами, уникальностью ладовой системы, гармоническими инновациями, яркими аккордами, смелыми модуляциями и прочим. Эти элементы, иногда контрастируя с вокальной выразительностью мелодик, основанной на влиянии песенно-романсного стиля на инструментальную музыку, формируют неповторимую экспрессивность фортепианной музыки Шуберта.

Таким образом, характерные черты фортепианного толкования шубертовских образов оживают благодаря внимательности и высокому профессионализму исполнителей.

### Список литературы

1. Будакова, О. Ю. Ранние симфонии Шуберта / О. Ю. Будакова // Шуберт и шубертианство / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1994. — С. 33–40.
2. Варганов, С. Я. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры: автореф. дисс....д-ра искусствовед.: 17.00.09 / С. Я. Варганов, Саратовская гос.консерватория, 2013.— 65 с.
3. Вульфийус П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: На материале инструментальных ансамблей. — М., 1974.
4. Гольдшмидт, Г. Франц Шуберт. Жизненный путь; пер. с нем. В. Розанова / Г. Гольдшмидт. — М.: Музгиз, 1960.— 440 с.
5. Конен В. Д. Шуберт / В. Д. Конен. 2-е изд, доп. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. 304 с.
6. Лисак, Я. Ф. Экспромты Ф. Шуберта ор.90 и ор.142 в педагогическом репертуаре вуза / Я. Ф. Лисак // Интеллектуальные и гуманитарные аспекты развития личности: сб.работ по материалам Всероссийской научно-практической конференции, Губкин, 24 марта 2017 года. — Губкин: Белгородский гос. институт искусств и культуры, 2017. — С. 53–59.
7. Пихт-Аксенфельд Э. Некоторые соображения по поводу интерпретации фортепианной музыки Франца Шуберта / пер с нем. Е. Гуревич / Э. Пихт-Аксенфельд // Музыкальная жизнь.— 1995.— № 5–6. — С. 24–25.
8. Фиск, Чарльз (2001). Возвращающиеся циклы: контексты интерпретации экспромта и последних сонат Шуберта. Лондон: Нортон. ISBN 0520225643.
9. Хохлов, Ю. Н. Шуберт — вчера, сегодня, завтра / Ю. Н. Хохлов // Музыкальная академия.— 1994.— № 4. — С. 126–132.
10. Холопов, Ю. Н. О форме скерцо у Шуберта / Ю. Н. Холопов // Франц Шуберт: к 200-летию со дня рождения: материалы международной научной конференции. — М.: МГК им. Чайковского, 1997. — С. 34–41.

УДК 780.642

## Философская парадигма преемственности исполнительской практики традиционной бамбуковой флейты

Чан Цянь

аспирант Института театра, музыки и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

***Аннотация:** Современное музыкальное искусство Китая невозможно представить без традиционной музыки, а значит без бамбуковой флейты, история существования которой уходит в глубокую древность и сопровождается множеством мифологем. Благодаря давности своего происхождения, бамбуковая флейта задействована во всех сферах жизни человека, определяющих его быт и досуг, и тем более вызывает у современников интерес к этому инструменту. В статье речь пойдет о преемственности исполнительской практики музицирования на бамбуковой флейте с точки зрения особого мировоззренческого подхода к данной проблематике. С одной стороны практика игры на бамбуковой флейте сохранила традиционные формы исполнительского мастерства, принадлежащее предшествующим эпохам, а с другой — обновила репертуар, расширила технические и исполнительские возможности, связанные с новым спектром чувств, отражающих развитие общества. Статья направлена на раскрытие важнейших акцентов, определяющих закономерности музыкальной эстетики традиционной и современной китайской культуры. Повышенный интерес и внимание к бамбуковой флейте закрепили за этим инструментом лидирующую позицию, которой отводится огромный спектр творческих (композиторских) и исполнительских возможностей.*

***Abstract:** The modern musical art of China cannot be imagined without traditional music, and thus without the bamboo flute, the history of which goes back to ancient times and is accompanied by many mythologies. Due to the long history of its origin, the bamboo flute is involved in all spheres of human life, determining its everyday life and leisure time, and all the more causes the interest of contemporaries to this instrument. The article deals with the continuity of the performing practice of music-making on the bamboo flute from the special worldview approach to this problematic point of view. On the one hand, the practice of playing the bamboo flute has preserved traditional forms of performing skills belonging to previous epochs, and on the other hand, it has renewed the repertoire, expanded the technical and performing possibilities associated with a new spectrum of feelings reflecting the development of society. The article aims to reveal the most important accents that determine the patterns of musical aesthetics of traditional and contemporary Chinese culture. The increased interest and attention to the bamboo flute*

*has cemented a leading position for this instrument, which is assigned a huge range of creative (compositional) and performance possibilities.*

**Ключевые слова:** *традиционное музыкальное искусство, китайская музыкальная культура, бамбуковая флейта, преемственность исполнительской практики.*

**Keywords:** *traditional musical art, Chinese musical culture, bamboo flute, performing practice continuity.*

Функциональное значение традиционной бамбуковой флейты в современной исполнительской практике Китая очень широко. Популярный деревянно-духовой инструмент и его локальные разновидности известны в истории развития китайской музыки с древнейших времен. Искусство игры на флейте отражает не только мастерство владения древним инструментом, но и суть восточной философии китайской музыки, основанной на признании самостоятельной роли каждого звука. В древнекитайской музыкальной практике звуку отводилась особая роль посредника между людьми и высшими божественными существами, что привело к развитию многочисленных и разнообразных церемониальных и повседневных функциональных форм музицирования. Музыкальная сфера китайского инструментального искусства изначально обладала особым коммуникативным свойством, способствующим гармонизации и духовного баланса общества, совершенствованию человеческой личности и проявлялась в трех формах своего существования: народная, придворная (для императора и высокой знати) и театральная (для различных социальных слоев).

В китайской музыкальной литературе сохранились записи древнейших наигрышей для двух основных разновидностей бамбуковых флейт — поперечной *ди* 笛 (с кит. — дух, божество) и продольной *сяо* 簫 (с кит. — маленький) [6]:

- поперечные флейты: с жужжащей мембраной — ди, гуди, банди (сяо-ди в строе F, G, A, B, C, D), дади (в строе F, G, A, B), коди (маленькая флейта с выдувным ртом и открытыми концами), тулян (большая флейта с открытыми концами), чи (древнейшая флейта с закрытыми концами и отверстиями для передних пальцев), цюйди (в строе C, D, E); без мембраны — дизи, ксинди (хроматический), цзяцзянь ди.

- продольные (выдувные) флейты — сяо, дунсяо, хэнсяо с традиционным строем в F и G.

Богатая история развития профессионального исполнительства на бамбуковой флейте повлияла на особый спрос к данному инструменту, которому современные композиторы не перестают посвящать новые произведения. Конечно же, поперечные и продольные бамбуковые флейты с годами претерпевали технические и конструктивные новшества, но тембральные качества и особый колорит звучания инструмента оставались неизменными. Великая китайская равнина, протянувшаяся около 1000 км вдоль бассейна рек Хуанхэ и Хуайхэ (китайские провинции Шэньси, Шаньси, Хэнань, Хэбэй, Шаньдун и Ганьсу), породила богатейшую музыкальную культуру с глубокой философичностью мышления, нашедшей отражение в звуках традиционных китайских инструментов. На обширной территории была распространена исполнительская традиция игры на бамбуковой флейте со множеством разнообразнейших мелодий. Многие из старинных мелодий до сих пор широко известны на всей территории Китая, наиболее из узнаваемых следующие: «Путешествие в Сучжоу», «Весна приходит в реку Сянцзян», «Счастливая встреча» («Счастливое воссоединение»), «Полет куропатки» («Летающие куропатки»), «Флейта Му», «Тростниковая флейта» и др.

В этих названиях запечатлены красочно-причудливые образы и философско-созерцательные темы. Изящество и хрупкость старинных мелодий для бамбуковых флейт отмечена вариантным многообразием очарования различных пейзажей китайской природы. По технике интерпретационного тематического представления образа (часто заимствованного из литературных источников и отвечающих программностью содержания) и стилистике, вариации тематического материала очень сходны, так как являются выражением одного и того же душевного состояния. Таким образом, старинные китайские мелодии для бамбуковых флейт в своей основе представляют сфокусированное философски осмысленное сосредоточение на каком-либо медитативном состоянии, отраженном в программном названии.

В китайской исполнительской традиции мелодии для бамбуковой флейты чаще всего не имеют конкретного автора; здесь нет понятия «ком-

позитора» в его западноевропейском понимании, как написано у древнекитайского философа Конфуция孔子: «Я продолжаю — не творю; я верю в древность и люблю ее чистосердечно» [2]. Вплоть до начала XIX в. творения китайских музыкантов не заикливались на создании законченных музыкальных произведений, оставляя последующему поколению право вносить коррективы, продиктованные временем. Цепочка взаимоотношений в китайской музыкальной практике выстраивалась в отличной от общемировых стандартов последовательности: *иньюэ* — это данность, *вэньжэнь* — музыкант, мастерски воспринимающий *цюйцзы* — мелодии как данность и проходящий в каждой мелодике свой путь — *дао*. Известный в Китае музыкант-теоретик и исполнитель на традиционных инструментах Ли Минсюн очень точно отразил идею о музыкальном пути, который проходит каждый музыкант-традиционалист: «Дао [*путь, учение — авт. ред.*] вызывает от тихой музыки и раздумывания к космосу и свободе человечества. Вот и концепция, образ, очарование музыки...» [3]. Традиционные мелодии, которые могли кочевать из одного инструмента к другому, сохранили важнейшую основу художественной концепции, свойственной для всей традиционной китайской музыки — стремление отразить или хотя бы приблизиться к глубинным смыслам, прослышанных «между строк». Для этого музыкант задействует огромную палитру оттенков и технических приемов, отражающих эмоционально-чувственные характеристики определенных художественных образов.

В то же время в исполнительской интерпретации неотъемлемым качеством является индивидуальное миропонимание музыкального мира, которое представляет собой своеобразный продукт его восприятия, а также переработки и передачи этнокультурной информации. Это своеобразная форма постижения уже созданного — данного — *иньюэ*, которое настолько безгранично, что путь к нему — *дао* — бесконечен, и отведенного времени у человека возможно хватит только на то, чтобы всего лишь на несколько шагов приблизиться к *иньюэ*.

Разнообразные формы исполнительской интерпретации старинных мелодий на бамбуковых флейтах являются проявлением бесконечного пути — *дао* — для постижения человеческих чувств, гармонизации своего внутреннего мира, чему в древнекитайской эстетике на государственном

уровне уделялось особое внимание. «Даже если обычаи уже утвердились, музыка все же в состоянии их изменить. Посему во времена, когда в мире наличествует дао, достаточно послушать музыку, чтобы судить об обычаях, достаточно взглянуть на образ правления, чтобы узнать, каков правитель. Потому цари древности всегда полагались на музыку как средство наставления. На гусях в Цинмяо красные струны звучали тихо и нежно, за каждым пропетым словом следовало три вздоха, вещавших о чем-то высшем, чем сама мелодия... Ибо, создавая обряды и музыку, цари древности помышляли не о том, чтобы порадовать глаз и ухо, потрафить устам и утробе, а о том, чтобы наставить народ в различении доброго и дурного, привить ему чувство закона и долга» [5].

### Список литературы

1. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. Том 5. Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование. — М., 2009.
2. Конфуций Лунь юй: Уроки мудрости / Перевод И. И. Семененко, А. Штукин, С. Я. Шейман-Топштейн. — М.: «Эксмо», 2016. — 858 с.
3. Ли Минсюн Чтение и наслаждение в произведениях традиционных национальных инструментов. — Пекин: «Народная музыка», 1983. — 223 с.
4. Ло Пин Краткая история искусства игры на флейте // Научно-техническое богатство Китая. — Пекин, 2010. С. 12–24.
5. Люйши Чуньцю (Весны и осени господина Люя) / Пер. Г. А. Ткаченко. Сост. И. В. Ушакова. — М.: «Мысль», 2010. С. 114.
6. Хуан Шуай, Хватова С. И. Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди // «Теория и история искусства», «Культурная жизнь Юга России» № 1 (76), 2020. С. 37–40.
7. Цзи Яньи Искусство китайской бамбуковой флейты // Научные исследования и инновации. 2021. № 4. С. 395–399.
8. Цзи Яньи Китайская бамбуковая флейта: история и конструктивные особенности // Проблемы музыкальной науки // Music Scholarship, АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021. № 2. С. 86–93.



9. Чанг Дунгминг Говоря о прошлом и настоящем сяо и ди // Журнал музыкальных инструментов. 2019. № 6. С. 30–33.
10. Чжунго иньюэ цыдянь / Словарь китайской музыки. — Пекин, 2007. — 581 с.
11. Чэнь Цзяньхуа Справочник по духовым инструментам. — Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 1999. — 296 с.
12. Янь Пин К вопросу о влиянии формы и структуры флейты на развитие искусства // Музыка Северного Китая. Хэйлунцзян, 2011. С. 7–11.

УДК 372.87

## **Развитие различных видов слуха при обучении игре на фортепиано**

**Оу Чэнькай**

магистрант Российского государственного педагогического университета  
имени А. И. Герцена

***Аннотация:** В статье рассматривается важность развития мелодического и гармонического слуха для пианистов. Автор подчеркивает, что мелодический слух не только связан с точным воспроизведением звуков, но и способностью выразить эмоционально-психологическую сущность музыкальной мысли. Развитие мелодического слуха происходит через интонирование интервалов, создание непрерывности музыкального движения и обогащение вокальным опытом. Статья также уделяет внимание развитию гармонического слуха и его влиянию на восприятие музыки, освещая эффективные методы работы, такие как использование легато, двигательного опыта, зрительного восприятия и другие. Основной тезис статьи заключается в том, что истинное понимание и исполнение музыки требует внутреннего переживания музыкального рисунка и интервалов исполнителем. Анализ также охватывает влияние гармонии на горизонтальное восприятие мелодии и значимость структур аккордов в фортепианном репертуаре. Развитие гармонического языка, включая новые сложные структуры, политональность и полиладовость, рассматривается как неотъемлемая часть современной музыкальной интерпретации. Особое внимание в статье уделяется работе над динамикой и тембром в исполнении на фортепиано, выделяя их важную роль в формировании фразы и выразительности музыки.*

***Abstract:** The article discusses the importance of developing melodic and harmonic hearing for pianists. The author emphasizes that melodic ear is not only related to the accurate reproduction*

*of sounds, but also to the ability to express the emotional and psychological essence of musical thought. The development of melodic hearing occurs through intonation of intervals, creation of continuity of musical movement and enrichment with vocal experience. The article also focuses on the development of harmonic hearing and its impact on music perception, highlighting effective techniques such as the use of legato, motor experience, visual perception and others. The main thesis of the article is that true understanding and performance of music requires an inner experience of musical pattern and intervals by the performer. The analysis also covers the influence of harmony on the horizontal perception of melody and the significance of chord structures in the piano repertoire. The development of harmonic language, including new complex structures, polytonality and polykadism, is seen as an integral part of contemporary musical interpretation. The paper pays particular attention to work on dynamics and timbre in piano performance, highlighting their important role in shaping the phrasing and expressiveness of the music.*

**Ключевые слова:** фортепиано, музыкальное образование, педагогика, слух, развитие, обучение.

**Keywords:** piano, music education, pedagogy, hearing, development, learning.

Мелодический слух не только относится к точности воспроизведения звуков, но и к способности выразить эмоционально-психологическую сущность музыкальной мысли. Развитие мелодического слуха пианиста происходит через интонирование интервалов, создание непрерывности музыкального движения и обогащение вокальным опытом. Эффективные методы работы включают легато при игре, использование двигательного опыта и зрительное восприятие пространства для осмысления мелодии. Главное условие успешной работы — переживание музыкального рисунка и интервалов самим исполнителем.

И. Ю. Заволжанская описывает работу над восприятием и воспроизведением мелодического целого, что развивает горизонтальный слух — способность понимать связь звуков в музыкальной композиции. Для развития этого слуха используют различные методы, включая работу над фразами, их объединением, аналогиями с синтаксисом речи и акцентированием важных моментов в мелодии. Постепенно формируется путь от интонации к фразе, образуя мелодическое целое. Кроме того, в процессе обучения развиваются навыки слухового вычленения мелодии и дифференци-

рованного исполнения ее в контексте других инструментов. Эта работа способствует также развитию гармонического слуха [1].

В. М. Спиридонова подчеркивает значение гармонического слуха в музыкальном образовании. Гармонический слух относится к способности понимать и наслаждаться звуковыми сочетаниями в музыке. Развитие гармонического слуха через фортепианное обучение помогает понять тембровые и фонические качества созвучий, понимать структуру аккордов и их звучание. Работа над гармоническим слухом требует использования жизненного опыта, интенсивного внимания к звукам и их сочетаниям. Учебные занятия на фортепиано позволяют проводить реальную практику слушания и восприятия многоголосия, раскладывая его на компоненты и различая их характеристики. Развитие гармонического слуха важно для понимания и интерпретации музыкальных произведений [2].

Фортепианный репертуар содержит основные формулы аккордов, поэтому его изучение способствует развитию гармонического слуха и представлению различных структур. Для этого необходимо внимательно слушать аккорды, разбирать их на составляющие, определять их свойства и изменять фактуру. Важно также понимать ладогармонические функции созвучий и внимательно анализировать гармоническое движение. Гармония в музыке не только важна для вертикального, но и горизонтального восприятия мелодии. Развитый гармонический слух позволяет воспринимать выразительность каждого момента мелодии и интеракцию аккордов.

С. М. Мальцев говорит о постоянном развитии гармонического языка в музыке. В нем появляются новые сложные гармонические структуры, полифункциональность, политональность и полиладовость. Гармония становится неотъемлемой частью горизонтального движения, взаимодействует с полифонией и становится основой тематического развития в современной музыке. Появление «тематической гармонии» отражает индивидуальное значение гармонии в контексте музыкальной темы. Для понимания и овладения этими новыми явлениями требуется постоянное расширение музыкальных знаний, активное включение в работу с новой музыкой и углубленное изучение теории [3].

Л. И. Дробышева-Разумовская подчеркивает важность тембра и динамики в музыке, особенно в исполнении на фортепиано. Пианист имеет

возможность изменять звуковые оттенки и градации как в горизонтальной, так и вертикальной плоскости. Работа над динамикой и тембром требует развитого тембродинамического слуха, способности нюансировать звучание и владения многочисленными техниками. Динамика играет важную роль в формировании фразы и выделении структурных элементов музыки, в то время как тембр выделяет красочность звучания и сочетается с поисками акцентов и выразительности. Работа над динамикой и тембром требует ясного понимания учеником и понимания их роли в музыкальной интерпретации [4].

О. И. Передерий говорит о том, что использование различных методов работы, таких как метафоры, образные сравнения и воображаемая оркестрация, способствует развитию тембродинамического слуха у учеников фортепиано. Работа с педалями также играет важную роль в исполнении и требует внимания как со стороны педагога, так и ученика. Педаль значительно расширяет исполнительские возможности пианиста, заставляя уделить ей особое внимание. Различные принципы педализации существуют в педагогической практике, но тут решающую роль играют стиль произведения, вкус исполнителя и его слух. Работа над тембром и динамикой создает необходимые условия для развития способностей восприятия, обогащения слуховых представлений и стимулирования эмоциональной реакции на музыку [5].

С. П. Неволлина говорит о значимости полифонического слуха в музыкальном образовании. Она объясняет, что изучение этого вида музыкального слуха необходимо для понимания сложных полифонических сочинений. Различия между полифонией и гармонией подчеркивают важность развития полифонического слуха в современной музыкальной практике. Столкновение стилей и необходимость изменения музыкального сознания предполагает адаптацию к новым требованиям полифонической музыки. Полифонический подход является ключевым элементом музыкальной культуры сегодня [6].

Важно рассматривать полифонический слух как сложную способность, которая обусловлена многочисленными компонентами, такими как мелодический, гармонический, тембровой слух, чувство ритма, музыкальная логика и другие. Полифонический слух требует активного внутреннего

взаимодействия всех этих компонентов, что позволяет целостно и глубоко воспринимать полифоническую музыку. Требуется внимательное обучение и развитие каждого компонента для формирования и развития полифонического слуха у музыкантов. Особое внимание уделяется способности раскрыть мелодию как целостный звуковой образ и способности охватить длинные мелодические линии, движущиеся поверх метрических схем под влиянием ритма и дыхания. Все эти навыки и умения считаются важными для формирования высокоразвитого полифонического слуха у исполнителя.

Необходимо выделить сложности восприятия мелодии в полифонической музыке и необходимость выделения ее индивидуального «лица» в контексте, а также понимание ее связи с гармонией. Гармонический слух играет важную роль при соединении нескольких голосов, но не должен заслонять линейную установку слуха для более глубокого восприятия полифонической музыки. Однако на некоторых точках, таких как кульминации или грани формы, гармоническое восприятие аккорда становится ключевым. В полифонии образование аккорда является результатом движения голосов, а воспринимаемая гармония включается в логику мелодии. Метроритмическое чувство также играет специфическую роль, заменяя метрическую пульсацию гомофонии и взаимодействуя с мелодическим и гармоническим компонентами. Полифоническая мелодия характеризуется другими способами ударений и динамического выделения, а чувство тактовой ритмики отходит на задний план. Более глубокое понимание полифонической музыки требует развития гармонического слуха и внимания к различным компонентам ее музыкальной структуры.

### Список литературы

1. Заволжанская, И. Ю. Игра по слуху как феномен инструментального музицирования: история, теория, практика: монография / И. Ю. Заволжанская. — Екатеринбург: ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2020. — 198 с.
2. Спиридонова, В. М. Интонирование фортепианной кантилены [Текст]: лекция по курсу «Методика обучения игре на фортепиано» / В. М. Спиридонова. — Казань: Казанская гос. консерватория, 2012. — 39 с.

3. Мальцев, С. М. Метод синхронного сольфеджирования совместно с фортепианной игрой / С. М. Мальцев. — Санкт-Петербург: Скифия Принт, 2020.— 89 с.
4. Дробышева-Разумовская, Л. И. Развивающее обучение детей игре на фортепиано [Ноты] / Л. И. Дробышева-Разумовская; С. Г. Мошкарров. — Пермь: Перм. гос. акад. искусства и культуры, 2014-. Вып. 4, ч. 2: Учебное пособие [Ноты].— 2014-.— 111 с.
5. Передерий, О. И. Концептуальные основы педагогики формирования музыканта: монография / О. И. Передерий; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005.— 137 с.
6. Неволлина, С. П. Методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов музыкальных колледжей по специальности 073101 «Инструментальное исполнительство» (фортепиано) / С. П. Неволлина. — Челябинск: ЮУрГИИ, 2013.— 121 с.

УДК 372.87

## **Развитие способностей через обучение игре на фортепиано**

**Оу Чэнькай**

*магистрант Российского государственного педагогического университета  
имени А. И. Герцена*

***Аннотация:** Рассматривая проблему развития способностей через игру на фортепиано, автор подчеркивает, что способности человека не являются изолированными качествами, а находятся в органическом единстве с другими аспектами психической жизни. Педагог должен обращать внимание не только на склонности человека, но и на формирование других характерологических черт, таких как целеустремленность и организованность. Различия в психической деятельности людей обусловлены не только физиологическими особенностями, но и разными способами жизнедеятельности. Это позволяет разными путями достигать успешного творческого выполнения деятельности и требует индивидуального подхода к развитию каждого человека. Способности входят в структуру личности и связаны с ее характером, волей и целями. Поэтому для*

понимания и развития способностей необходимо изучать личность в целом, учитывая взаимосвязь между способностями и другими свойствами человека, что позволяет превратить воспитание в процесс формирования личности ученика, развивая качества, необходимые для различных видов деятельности. Автор рассматривает музыкальную одаренность как комплекс взаимодействующих общих, специальных и исполнительских способностей. Каждая способность состоит из множества взаимодействующих компонентов. Развитие музыкальных способностей включает сочетание эмоционального и сознательного компонентов, что расширяет психические возможности учащихся. Важное значение имеют связи музыки с жизнью, использование музыкальных знаний и ассоциаций. Развитие музыкальных способностей студента-пианиста происходит во время учебной деятельности, в процессе изучения и исполнения произведений и формирования исполнительских приемов. Педагог должен использовать этот процесс для становления личности музыканта и развития его общих и музыкальных способностей, определяющих его будущее в музыкальной сфере.

**Abstract:** *Considering the problem of ability development through piano playing, the author emphasizes that human abilities are not isolated qualities, but are in organic unity with other aspects of mental life. A teacher should pay attention not only to a person's aptitudes, but also to the formation of other characterological traits, such as purposefulness and organization. Differences in mental activity of people are caused not only by physiological peculiarities, but also by different ways of life activity. This allows different ways to achieve successful creative performance of activities and requires an individual approach to the development of each person. Abilities are part of the structure of personality and are related to its character, will and goals. Therefore, to understand and develop abilities it is necessary to study the personality as a whole, considering the relationship between abilities and other properties of a person, which allows turning education into a process of forming the personality of the student, developing the qualities necessary for various types of activities. The author considers musical giftedness as a complex of interacting general, special and performing abilities. Each ability consists of a set of interacting components. The development of musical abilities includes a combination of emotional and conscious components, which expands the mental capabilities of students. The connections of music with life, the use of musical knowledge and associations are important. The development of musical abilities of the pianist student occurs during the learning activity, in the process of studying and performing works and the formation of performing techniques. The teacher should utilize this process for the formation of the musician's personality and the development of his or her general and musical abilities, which determine his or her musical future.*

**Ключевые слова:** фортепиано, музыкальное образование, педагогика, способности, обучение, развитие.

**Keywords:** piano, music education, pedagogy, ability, learning, development.

Обучение игре на фортепиано направлено не только на формирование пианистических навыков, но и на развитие музыкальных и общих способностей студентов. Педагог должен учитывать, что специальные способности тесно связаны с общими и подчиняются единым закономерностям. Для развития способностей в любой области деятельности важно применить общетеоретические исследования и определить основные методологические принципы. Способности изучаются различными науками, и каждая наука вносит свой взгляд на человеческие способности. Философско-социологический подход и психологический анализ помогают понять общие закономерности развития способностей и способы их совершенствования на практике. При изучении проблемы способностей и психологии в педагогике можно выделить несколько направлений: общепсихологический аспект, который выделяет общественно-историческую сущность способностей; психолого-педагогический аспект, связанный с исследованием механизма способностей и их проявлением в виде деятельности. Отечественные ученые (Л. С. Выготский [1], С. Л. Рубинштейн [2], Б. М. Теплов [3], А. Н. Леонтьев [4]) провели значительную работу по анализу этих сложных вопросов. Дальнейшие исследования в области способностей позволяют определить основные положения теории способностей и искать пути их развития. Различные определения термина «способность» в современной психологической литературе указывают на сложность этого понятия и его связь с требованиями конкретной деятельности. Взаимосвязь способностей и деятельности, выдвинутая Л. С. Выготским, является основой для теории способностей в отечественной психологии [1].

С. Л. Рубинштейн рассматривает способности как комплексное образование личности, основой которого являются наследственные задатки, развивающиеся через деятельность. Способности не сводятся к знаниям и навыкам, а формируются и развиваются в процессе овладения ими. Они связаны с психическими процессами, такими как восприятие и мышление. В дальнейших исследованиях акцент делается на связи способностей с психологическим аспектом деятельности, выделяя потенциальные и актуальные способности и изучая их развитие. Теория также обращает внимание на влияние общественных знаний и способов действия на развитие способностей человека, подчеркивая важность условий деятельности для



превращения свойств в способности. Главное положение заключается в том, что развитие способностей обусловлено деятельностью как основой их формирования [2].

Рубинштейн обращает внимание на важность взаимосвязи внешних и внутренних условий развития способностей. Он подчеркивает, что способности не могут насаждаться извне и не существуют в готовом виде до развития человека, а формируются в процессе взаимодействия с окружающим миром. Развитие способностей рассматривается как процесс спиральный, где реализация одного уровня способностей открывает новые возможности для развития. Рубинштейн также обсуждает соотношение общей одаренности и специальных способностей, отмечая, что они взаимно проникают друг в друга. Б. М. Теплов рассматривает способности как индивидуально-психологические особенности, отличающие людей друг от друга, относящиеся к успешности деятельности и не сводящиеся к наработанным знаниям и умениям [3].

Исследования способностей Б. М. Тепловым тесно связаны с теорией Рубинштейна. Основные положения Теплова подчеркивают роль деятельности в развитии способностей, важность задатков и психологических закономерностей, взаимосвязь способностей с интересами и склонностями. Он отмечает качественные различия способностей у разных людей и их взаимодействие, стремится ко всестороннему пониманию одаренности как сочетания способностей, определяющего успешное выполнение деятельности. Успех в деятельности зависит не только от одаренности, но также от овладения необходимыми навыками и умениями. Работы Рубинштейна и Теплова не только заложили теоретические основы, но и предложили методы направленного формирования и развития способностей.

А. Н. Леонтьев [4] и Б. Г. Ананьев [5] дальше развивают теорию способностей, сосредотачиваясь на социальных условиях и воспитании как ключевых факторах формирования способностей. Леонтьев подчеркивает, что психические функции и способности человека развиваются благодаря опыту предыдущих поколений, считая способности формирующимися новообразованиями в течение жизни. Ананьев предлагает, что одаренность — это готовность к развитию в разных направлениях, что ведет к формированию специальных способностей в различных сферах деятель-

ности. Он также подчеркивает связь способностей с развитием личности и творческим развитием ума.

Ключевой аспект исследования Н. С. Лейтеса в области детской одаренности заключается в отмечании важности склонности к труду и ответственному напряжению в развитии способностей. Работа Лейтеса также выделяет активность и саморегуляцию как важные факторы для развития способностей [6]. В отечественной психологии выделяется принципиальное положение о тесной связи специальных и общих способностей. Общие способности обеспечивают легкость в овладении знаниями, а специальные — успешное достижение результатов в определенной области деятельности. Хотя специальные и общие способности различны, они органически связаны: развитие общих способностей благоприятствует формированию специальных, и наоборот. При этом в ходе специфической деятельности общая способность может преобразиться в специфическую. Таким образом, специальные способности являются важными составляющими общей одаренности человека, описывающейся как целостное проявление способностей в деятельности. Важно отметить, что в отечественной психологии подчеркивается необходимость широкого понимания одаренности, включающего интеллектуальные, мотивационные и личностные аспекты.

В. И. Киреенко подчеркивает, что способности к изобразительной деятельности развиваются не только при занятиях рисованием, но также в повседневной жизни и в других видах деятельности, что применимо и к другим областям, например, музыке [7]. Педагогам ставится задача помочь ученикам самостоятельно находить и использовать стимулы для развития способностей. В работах А. Г. Ковалева [8], В. Н. Мясищева [9] и К. К. Платонова [10] исследуется ансамбль свойств личности, необходимых для успешного выполнения деятельности: А. Г. Ковалев рассматривает связь этих свойств как органическую систему, обозначая их роли в деятельности [8], К. К. Платонов выделяет четыре подструктуры личности, утверждая, что способности понимаются только в контексте изучения личности в целом [10]. Учеными также исследуют взаимосвязь склонностей и способностей, отмечая, что интересы и склонности не включены в определения способностей, но имеют существенное значение для развития личности.

Склонности считаются одним из ключевых факторов стимулирования развития способностей, поскольку они могут мобилизовать силы, трудо-способность и стимулировать стремление к активной деятельности.

Интерес к системе знаний и стремление к их погружению являются основой формирования склонностей и направленности личности. Взаимосвязь между способностями, знаниями, умениями и навыками рассматривается на основе теории Л. С. Рубинштейна, где способность состоит из операций и качества процессов. Большинство исследователей считает способности психическими свойствами, регулирующими и обобщающими знания, умения и навыки. Способности проявляются и закрепляются, связываясь с требованиями деятельности, ведущими качествами личности, интересами и склонностями, а также средой, способствующей их развитию. Взаимосвязь внутренних и внешних условий развития способностей является основным положением теории способностей, требующим дальнейших исследований.

В. Н. Мясищев и А. Л. Готсдинер критикуют анатомио-физиологическое понимание задатков и поддерживают психологическое определение задатков как врожденных или прижизненно приобретенных свойств личности, облегчающих овладение деятельностью на высоком уровне. Они признают, что некоторые психические свойства предшествуют формированию способностей и создают устойчивую склонность к определенной области опыта, становясь мозговым субстратом способностей [11].

Современная психология и неврология рассматривают функциональную систему и способности как результат сложного взаимодействия частей мозга и нервной системы. Подход к способностям как свойствам функциональных систем позволяет переосмыслить проблемы обучения, компенсации способностей и системного проявления способностей в деятельности, уделяя внимание индивидуальным характеристикам и одаренности каждого человека. Для анализа структуры способностей важны общий, особенный и индивидуальный компоненты.

К. А. Абульханова-Славская выдвигает идею о важности соотношения социального и индивидуального в развитии способностей человека. Она подчеркивает, что индивид как часть общества может развивать свои способности через освоение продуктов культуры. Однако развитие спо-

способностей зависит не только от культурного контекста, но и от активной деятельности самого человека. Автор обращается к вопросу о том, как деятельность влияет на развитие способностей. В зависимости от способа взаимодействия с культурными продуктами, индивид может либо воспроизводить уже имеющиеся знания и умения, либо создавать что-то новое и творческое. Таким образом, способности могут развиваться как в рамках известного, так и за их пределами, что автор характеризует как принцип конкретности и индивидуальности в анализе способностей. В тексте работ К. А. Абульхановой-Славской подчеркивается, что способности человека развиваются при определенных социальных условиях, не направленных на их уравнивание, но позволяющих индивиду максимально реализовать свой потенциал. Психическая деятельность рассматривается как регулятор жизнедеятельности индивида, и различия в способностях объясняются как психологическими закономерностями, так и социальным положением человека [12].

Изучение способностей как части целого и использование психологических механизмов формирования способностей помогает в развитии конкретных видов деятельности и выработке методологических подходов для выявления, изучения и развития способностей. Исследование музыкальных способностей и их развитие играют ключевую роль в музыкальной психологии и педагогике, влияя на практику музыкального воспитания. Музыкальные способности рассматриваются как специфическая форма познавательных способностей, проявляющихся в музыкальной деятельности. Они включают в себя способности к восприятию интонаций, эмоций и к ориентации в звуковом пространстве.

Музыкальное развитие требует не только специализированных способностей, но и общего развития, эмоциональной культуры, наблюдательности, воображения и волевых качеств человека. Современные исследования ставят перед учителями задачу формирования личности ученика, применяя индивидуальный и творческий подход к обучению. Они подчеркивают, что музыка и учебный процесс могут эффективно воздействовать на духовный мир ученика, поэтому важно развивать навыки работы на личностном уровне общения с музыкой и подготовку к общению со слушателями и учениками. Многие обширные и разнообразные задачи разви-

тия музыкальных и общих способностей учащихся должны быть решены с самого начала образовательного процесса в различных областях музыкальной деятельности. Конкретное формирование двигательных и технических навыков, а также мастерства в игре на рояле, требует особого стимулирования музыкального развития. Для того чтобы понять, как это можно сделать, исследователи обращаются к психолого-педагогическим основам развития музыкальных способностей.

Выдающийся психолог Б. М. Теплов [3] разработал категории музыкальной одаренности и музыкальности, подчеркивая значение эмоций и слухового восприятия для развития способностей. Он подробно анализировал ключевые свойства психики, необходимые для понимания и переживания музыки. Теплов также подчеркивает важность общих качеств личности для успешной художественной деятельности, включая силу воображения, эмоциональную глубину, внимание и память. Исследования В. Н. Мясищева [9] и Л. Л. Бочкарев [13] продолжают принципиальные подходы к изучению музыкальных способностей, обращая внимание на фило- и онтогенез, структуру способностей и их социальное влияние. Благодаря этим исследованиям становится ясно, что общие компоненты музыкальной одаренности играют важную роль в успешной музыкальной деятельности. В работах указанных ученых анализируются различные виды музыкальной деятельности, такие как слушание, творчество, исполнительство, и показывается, как они способствуют формированию музыкальных способностей. Развитие способностей в музыке, включая восприятие и исполнение целостного художественного образа, подчиняется общепсихологическим закономерностям, но имеет свою специфику, связанную с особенностями музыки как вида искусства.

Исследования в области психологии музыкального восприятия и исполнительской деятельности, а также педагогические труды, подчеркивают важность музыкального слуха для развития музыкальных способностей. Работы ученых выявляют связь между музыкой, музыкальной деятельностью и психикой человека, что помогает понять особенности формирования способностей в музыкальной деятельности. Важно также изучать не только широкое, но и узкое определение музыкального слуха, который считается ключевым элементом для восприятия и воспроизведе-

ния музыкальных образов. В работе Б. М. Теплова музыкальный слух рассматривается как важная составляющая музыкальных способностей. Он выделяет три основные способности, лежащие в основе восприятия музыки: ладовое чувство, музыкально-ритмическое чувство и слуховой компонент, который позволяет произвольно использовать звуковые представления. Музыкально-слуховые представления формируются из способности воспринимать и запоминать музыку, обогащаясь и перерабатывая эти впечатления [3].

Н. А. Римский-Корсаков уделяет внимание различным аспектам музыкального слуха, таким как гармонический слух, слух строя и лада, а также ритмический слух. Он также выделяет чувствительность к тембрам, архитектурный слух и чувство музыкальной логики как важные компоненты высших музыкальных способностей. Эти аспекты необходимы при подготовке музыкантов и должны учитываться в учебном процессе. Музыкальный слух, по Римскому-Корсакову, включает в себя физиологическое восприятие, психологический аспект, а также компоненты, развивающиеся у разных людей по-разному, что влияет на их музыкальность. Основной интерес педагогов и психологов должен быть сконцентрирован не только на уровне музыкальности ученика, но и на его особенностях. Музыкальные способности взаимосвязаны друг с другом и формируются в процессе музыкальной деятельности, требуя изучения и использования возможностей компенсации способностей [14].

Эмоциональная реакция на музыку и слуховое дифференцирование играют ключевую роль в музыкальном развитии ученика. Ученые подчеркивают важность эмоционального компонента в обучении и привлекают внимание к связи музыкального слуха с эмоциональным восприятием музыки. В учебном процессе музыка должна не только осваиваться, но и живо переживаться учеником и учителем, чтобы стать духовным событием в их жизни. Способность к слуховому дифференцированию позволяет воспринимать музыку с пониманием ее образного содержания. Развитие музыкального мышления начинается с восприятия интонаций. Интонация, как ключевой элемент, позволяет понять содержание музыки, а интонационная теория помогает определить пути развития музыкально-слуховых способностей. Каждая эпоха имеет свой интонационный словарь, кото-

рый воспринимается и переосмысливается в процессе восприятия и переживания музыки. Для музыкантов и исполнителей понимание интонаций имеет особое значение, формируя способность «исполнительского интонирования». Глубокое понимание музыки требует комбинирования интонационного и конструктивно-логического освоения звукового материала, что позволяет понять и передать художественные эмоции музыки. Кроме того, на высоких ступенях развития способности к музыкальному слуху важно способность проникать в художественный мир музыки за пределы нот, одухотворять музыку и творчески взаимодействовать с ее художественной сущностью.

Музыкальные способности, такие как музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память, имеют комплексную и сложную структуру, которая включает в себя как компоненты способностей, так и общие качества личности. Мнения ученых разделяются относительно того, является ли музыкальная память самостоятельной способностью, но большинство признает ее важную роль в музыкальном развитии. Вместе с музыкальным слухом и чувством ритма, музыкальная память формирует основные музыкальные способности. В последние годы специалисты начали сомневаться в том, насколько эти способности определяют музыкальную одаренность, и обращаются к исследованию когнитивных процессов для более глубокого понимания влияния музыкальных способностей на музыкальное развитие человека. Исследования в области музыкальной психологии подчеркивают расширение сферы интеллектуализации музыкального творчества, выделяют общие компоненты музыкальных способностей, необходимые для целостного восприятия и понимания музыки. Ученые отмечают, что специальные способности становятся более эффективными благодаря действию общих способностей. Исследования в области когнитивного обучения акцентируют внимание на общих умственных способностях, которые можно применить в различных сферах познания. Музыкальность рассматривается как многоуровневая система, объединяющая общие и частные способности, необходимые для формирования художественного музыкального образа.

Музыкальные способности включают в себя эмоциональную отзывчивость на музыку и познавательные способности, такие как музыкальный

слух, чувство ритма, музыкальное мышление, воображение и память. Ученые выделяют не только сенсорные аспекты музыкальных способностей, но и их психические уровни, такие как мыслительные и коммуникативные аспекты. Исследования подчеркивают, что музыкальные способности формируют сложные структуры и могут быть тесно связаны с общими умственными способностями и эмоциональной сферой музыкального сознания. Музыкальность рассматривается как комплексное свойство личности, которое не сводится к сумме отдельных способностей, но представляет собой особое сочетание качеств, определяющее музыкальную одаренность. Способность выражать себя и понимать музыку универсальна благодаря ее системной организованности. Тем самым, музыкальные способности высокого уровня опираются на стильные обобщения, учитывая музыкальное восприятие и исполнение. Музыкальность рассматривается как способность к правильному стилизовому ощущению с учетом эмоциональных и рациональных аспектов. Изучение категории переживания, важной для музыкальной деятельности, позволяет выявить влияние эмоциональной и рациональной сфер сознания на развитие музыкальных способностей. Индивидуальные и социальные опыты формируют эмоциональный фон личности и способствуют сопереживанию чувствам других. Развитие музыкальных способностей студентов-музыкантов зависит от как общих тенденций, так и специфических условий деятельности, особенно исполнительской.

Ученые и педагоги обращают внимание на развитие музыкальных способностей пианиста-исполнителя через изучение деятельности, уделяя особое внимание художественным, техническим и эстетическим аспектам. Они выделяют новые тенденции в структуре музыкальности, включая общие музыкально-эстетические и психомоторные способности. Интеллектуальные процессы играют важную роль в музыкальном мышлении, обеспечивая музыкальную коммуникацию. Основное внимание уделяется исполнительской интерпретации музыкальных произведений, где исполнитель должен уметь читать музыкальный текст, воссоздавать авторский образ и сочетать его с собственным эмоциональным опытом. Развитие способности интерпретации и понимания стиля требует постоянного совершенствования технических навыков и исполнительского мастерства.



В процессе обучения игре на фортепиано основное внимание уделяется развитию музыкально-образного мышления, воображения и творчества у музыканта-исполнителя. Педагог должен правильно определить соотношение музыкальных способностей, разделяя их на опорные, ведущие и вспомогательные, учитывая влияние эмоциональной настроенности. Развитие ученика включает в себя три основных направления: интеллектуальное, эмоциональное и исполнительское (техническое), которые важно учитывать для комплексного развития музыкальных способностей. Педагог должен стимулировать интуитивную реакцию на музыку, развивать умение анализировать музыкальные произведения и повышать роль внутреннего слуха в процессе исполнения.

Для пианиста важно совершенствование исполнительских навыков через эмоциональное и познавательное понимание музыки. Психическая активность личности играет ключевую роль в развитии музыкальных способностей, включая глубокую сосредоточенность на музыке и использование эмоций в исполнительских движениях. Развитие музыканта-исполнителя обусловлено его личностными характеристиками, включая волю, темперамент и характер. Эффективное музыкальное развитие ориентировано на базовый музыкальный опыт и связь музыки с жизнью каждого человека. Изучение индивидуального опыта ученика является важным элементом развития музыкальных способностей и широко освещается в музыкально-психологических, педагогических и музыковедческих исследованиях.

Необходимо обратиться к значению социального опыта в процессах музыкального восприятия и развитии музыкальных способностей студента-пианиста. Исследования в области педагогики и социологии подчеркивают важность пересмотра традиционных методов восприятия и включения широкого жизненного опыта в учебный процесс. Теории ассоциаций и апперцепции прошлого опыта влияют на понимание музыки и формируют базу для педагогической работы. Исследования уделяют внимание влиянию социальных и психологических аспектов на музыкальное восприятие и предлагают новые подходы к формированию культуры восприятия музыки, способствуя развитию образно-эмоционального восприятия музыкального искусства.

В последние годы ученые обращают внимание на пересмотр педагогической стратегии и методической тактики в музыкальном образовании, выделяя роль личностного и творческого познания музыки. Они призывают развивать у учеников глубокое понимание музыки, объединяющее информацию из музыкальных произведений и эмоционально-смысловой опыт субъекта. Исследования в области социологии и музыкальной педагогики направлены на изучение художественно-воспитательной роли музыки и разработку новых подходов к теории музыкальных способностей. Анализ трех фаз художественного восприятия позволяет понять влияние общественного опыта на индивидуальный личностный опыт, который формируется через взаимодействие с искусством и общественными ассоциациями.

В работах А. И. Сохора изучается социальная обусловленность восприятия музыки на разных уровнях и стадиях процесса: от интереса к произведению до его оценки. Автор подчеркивает, что способность слушателей понимать музыку зависит от их опыта в этом жанре и знания музыкального языка. Он указывает, что осознанное восприятие музыки основано на знаниях, накопленных через общение с музыкой и ее социальное использование. Педагогический процесс должен стимулировать музыкальный опыт учащихся с целью расширения и обогащения их знаний. Важно поддерживать гармонию между непосредственным слушанием и осознанием музыки, развивая способность эмоционально переживать осмысленное восприятие [15].

Нужно упомянуть о важности знаний о музыке, формирования представлений и умений работы с музыкальными категориями. Введение теоретических сведений в педагогический процесс должно опираться на живые музыкальные впечатления, чтобы стимулировать развитие слуха и музыкального мышления. Анализ музыкальных произведений играет ключевую роль в музыкальном образовании учащихся, развивая их способность слушать и понимать музыку. Анализ помогает обогащать слуховой опыт ученика, развивать самостоятельность, творческие умения и понимание музыкального языка композитора. Использование жизненного опыта учеников подсказывает об использовании доступных для них путей усвоения музыкальных закономерностей и выразительности. Анализ

психологических предпосылок музыкального слуха помогает эффективно формировать навыки всестороннего восприятия музыки.

Большую роль для полного понимания музыкального пространства играет взаимодействие зрительно-пространственных навыков и двигательного опыта. Эти навыки облегчают представление музыкальной ткани, помогают создавать пространственные аналогии в восприятии музыки. Использование обобщенно-образного и логического мышления, а также речевого опыта способствует развитию музыкального слуха учащихся. Значение музыкального и общего опыта важно для формирования музыкального слуха, который может улавливать смысл и характер музыки, дополняя акустические свойства. Ученики могут усваивать различные аспекты музыки, такие как звуковысота, ритм, динамика и тембр, используя разные компоненты слуха. Восприятие и исполнительские навыки в музыке требуют специальной направленности внимания для понимания всех аспектов звукового материала. Анализ гармонии касается тембров, ладовых функций и других аспектов, требуя интеллектуальной и музыкальной активности.

Необходимо сказать о важности внутреннего слухового представления и запоминания музыки, зависящей от общего и музыкального опыта человека. Жизненный опыт влияет на способы восприятия музыки, от ради конкретности и характеристики слышимого до развития творческого воображения. Развитие музыкальных способностей требует специализированного воспитания для концентрации навыков в области слуховой деятельности. Использование различных педагогических приемов и метафорических определений помогает связать звуковые сигналы с жизненными представлениями при музыкальном восприятии. Упражнения, где дифференцирование музыкальных элементов связано с движениями, и нотная запись поддерживают развитие музыкальных навыков и воображения.

Таким образом, способности являются комплексными образованиями, зависящими от сочетания природных задатков, индивидуально-психологических особенностей и общественного воздействия. Важно понимать, что способности формируются в процессе деятельности и взаимодействия с окружающим миром, а не только результат собственных усилий человека. Сделан вывод о значимости включения механизма ассоциаций для

развития музыкального слуха ученика, в том числе через связь с другими видами искусства. Подсознательное осознание музыкальных выразительных средств способствует развитию слуховых способностей. Кроме того, творческая связь с живописью и литературой обогащает эмоциональное восприятие музыки. Педагогические приемы, направленные на использование жизненного опыта ученика, помогают стимулировать музыкальное развитие и влиять на духовный мир ученика. Учебная музыкальная деятельность играет важную роль в формировании музыкальных способностей личности, в том числе через игру на инструменте. Анализ развития музыкальных способностей у пианиста-исполнителя позволяет выявить общие тенденции, качественный уровень и специфику их проявления.

### Список литературы

1. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / Лев Выготский. — Москва: АСТ [и др.], 2005.— 670 с.
2. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии [Текст] / С. Л. Рубинштейн. — Москва [и др.]: Питер, 2012.— 705 с.
3. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Проф. Б. М. Теплов, действ. чл. АПН РСФСР; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. — Москва; Ленинград: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947 (Л.: 2-я ф-ка дет. книги Детгиза).— 335 с.
4. Леонтьев, А. Н. Становление психологии деятельности: Ранние работы / А. Н. Леонтьев; Под ред. А. А. Леонтьева [и др.]. — Москва: Смысл, 2003 (ГПП Печ. Двор).— 439 с.
5. Ананьев, Б. Г. Человек как предмет познания [Текст] / Б. Г. Ананьев.— 3-е изд. — Москва [и др.]: Питер, 2010.— 282 с.
6. Лейтес, Н. С. Возрастная одаренность и индивидуальные различия: избранные труды / Н. С. Лейтес; Российская акад. образования, Московский психолого-соц. ин-т.— 3-е изд. / испр. и доп. — Москва: Московский психолого-соц. ин-т; Воронеж: МОДЭК, 2008.— 478 с.
7. Киреенко, В. И. Психология способностей к изобразительной деятельности [Текст] / Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. — Москва: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1959.— 304 с.

8. Ковалев, А. Г. Психические особенности человека [Текст]. — Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1957–1960. — Т. 1: Характер. Т. 1.— 1957.— 264 с.
9. Проблемы способностей [Текст]: [Материалы конференции. 22–24 июня 1960 г. Ленинград] / Акад. пед. наук РСФСР. О-во психологов; Отв. ред. чл.-кор. АПН РСФСР проф. В. Н. Мясищев. — Москва: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1962.— 308 с.
10. Платонов, К. К. Проблемы способностей [Текст] / АН СССР. Ин-т философии. — Москва: Наука, 1972.— 312 с.
11. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер; Междунар. акад. пед. наук, Моск. гуманит. актер. лицей. — Москва: Малое изд. предприятие «В Магистр», 1993.— 190 с.
12. Абульханова-Славская, К. А. Стратегия жизни / К. А. Абульханова-Славская. — Москва: Мысль, 1991.— 299 с.
13. Бочкарев, Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев; Рос. акад. наук, Ин-т психологии. — Москва: ИПРАН, 1997.— 350 с.
14. Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование [Текст]: Статьи и материалы / Под ред. С. Л. Гинзбурга; Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград: Музгиз, 1959.— 327 с.
15. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст]. — Москва: Музыка, 1968.— 103 с.

УДК 792

## **Становление отечественного театра XX века в свете социально-политических изменений**

**Коваленко Дмитрий Александрович**

*аспирант Российского государственного социального университета*

*Аннотация: В данной статье рассматриваются основные социальные и культурные процессы, влияние которых на репертуар, развитие и становлении отечественного театра, было наиболее заметно в XX веке. Автор считает необходимым рассмотре-*

ние данной проблемы, ведь именно в переломные моменты жизни страны происходят наиболее значимые изменения во всех направлениях её жизни. Стоит принять во внимание, что театр является одним из важнейших индикаторов происходящих в культурной сфере изменений, он наиболее точно отражает настроения, тенденции и переживания обычных людей.

**Abstract:** *This article considers the main social and cultural processes, the influence of which on the repertoire, development and formation of the national theater, was most noticeable in the twentieth century. The author finds it necessary to consider this problem, because it is at crucial moments in the life of the country that the most significant changes occur in all directions of its life. It is worth considering that the theater is one of the most important indicators of the changes taking place in the cultural sphere, it most accurately reflects the moods, trends and experiences of ordinary people.*

**Ключевые слова:** *социальный процесс, политический процесс, культура, театральное искусство, советский театр, российский театр, режиссура, драматургия.*

**Keywords:** *social process, political process, culture, theatrical arts, Soviet theater, Russian theater, directing, dramaturgy.*

Театральное искусство (далее — ТИ), будучи одним из важнейших элементов духовной жизни (далее — ДЖ) общества, несомненно, выступает в качестве некоего «зеркала» социально-политических процессов (далее — СПП), происходящих в прошлом веке в нашей стране.

Становление и последующее развитие советского ТИ как нельзя точно отражает настроения и взгляды формирующегося социалистического общества, дает выражение мыслям и переживаниям народа в это непростое для страны время. Стоит отметить, что различные революционные преобразования, которые затронули абсолютно все сферы общественной жизни, напрямую отразились и на определенных социальных функциях ТИ. Так, театр перестаёт быть самостоятельным и постепенно превращается в орудие массового идеологического воспитания, а помимо этого становится фактором формирования и распространения совершенно нового социалистического мировоззрения в обществе.

Новая власть активно пользуется возможностями ТИ для продвижения советско-партийной идеологии, вследствие чего в нескольких первых десятках лет существования советской власти, театр претерпел определен-

ный перечень значительных изменений, которые затронули одновременно структуру его организации и художественную форму.

Именно обширное влияние ТИ на умы и сердца россиян, в особенности в переходные временные периоды, когда СПП имеют основополагающее значение, и делают столь ценным исследование и анализ театра, выступающего в качестве средства влияния на сознание общества, предоставляют возможность более глубоко и всесторонне понять сложные СПП, которые напрямую связаны с коренной ломкой, а помимо этого и определенным переустройством ДЖ на территории нашей страны.

Благодаря революционной трансформации государственной и общественной структур, повлекших развитие отличительных общественных процессов в культурной сфере общества, в театре рождаются совершенно новые, ранее не используемые формы и способы художественного выражения. Следует акцентировать внимание на том, что приобретаемая в данных условиях обновленная облик, ТИ открывает возможности для принятия непосредственного участия отдельной личности в общественно-культурной жизни. Вышеуказанное выразилось в довольно широком распространении самодеятельности, как отдельного вида театрального творчества, становящегося массовым.

Основными факторами реформирования отечественного театра, берущими свое начало со второй половины 80-х гг. XX века явились такие изменения положения действующих на тот момент театров, как экономические и юридические. Не стоит упускать из внимания и духовное содержание творческой театральной деятельности. Принимая во внимание воспитательный фактор и значение многообразия различных видов искусства, включая и ТИ, воздействие на ДЖ человека, его внутренние ценности и нормы морали стоит отметить, что абсолютно любое изменение, происходящее и протекающее в ТИ в обязательном порядке должно основываться на историческом опыте. Исключительно в таком случае оно будет иметь развитие, сохраняя при этом наилучшие традиции, и позволит добиваться совершенно новых творческих целей.

В советской исторической науке длительный временной период превалировала точка зрения о второстепенном значении ДЖ и духовного развития общества. По этой причине, основное внимание было акцентировано

на исследованиях процессов политического и экономического характера, происходивших в стране во времена прошлого столетия. В качестве результата выступило недостаточное внимание к вопросу изучения развития ДЖ и культуры новейшей истории России, в особенности советского ТИ. Преимущественно, это выразилось в разработке исследуемых научных проблем в масштабах региона и страны.

Следует отметить, что основным направлением советского театра (далее — СТ) в 50–60-х гг. XX века является рассмотрение тем современности, что находит свое выражение в таких спектаклях, где особое и повышенное внимание уделяется довольно высоким нормам морали и этики. Например: «Иркутская история» А. А. Арбузова (1959), «В добрый час!» (1954) и «В день свадьбы» (1964) В. С. Розова. На театральных афишах существенное и основное место начинает занимать прогрессивная драматургия, а именно пьесы Б. Брехта, Э. Де Филиппо, А. Миллера. В указанное время внимание к себе привлекает целый ряд молодых режиссеров и актёров, которые заняли довольно видное и значимое место в СТ.

Мировое признание обретает система К. С. Станиславского, которая определяет методику работы актерского состава, а помимо этого и принципы создания произведения. Подчеркивается, что СТ оказывал довольно большое и повышенное влияние на театральную культуру мира. СТ имели большой успех за границей, а помимо этого получали наивысшие оценки передовой общественности.

Следует отметить, что СТ, будучи чуждым национальной ограниченности, расширял горизонты и пополнял копилки опыта, используя лучшие образцы драматургии других народов, являющимися братскими по отношению к русскому народу. Так, на сцене советских театров ставились пьесы украинских, эстонских и авторов других республик.

Период 50–70-х гг. называют «вторым рождением» драматургии Маяковского. Так, особенный успех имела проникнутая боевым духом и при этом сатирически точно бьющая по бюрократам постановка такой пьесы, как «Бани». Она была поставлена Н. В. Петровым, С. М. Юткевичем и В. Н. Плучеком в 1953 году.

Множество театров, которые впоследствии станут занимать основные и важные места в культурной жизни страны, а также приобретут всемир-



ную известность, достигнув невероятных творческих высот, создаются в 20 — е годы XX столетия. Первоначально основной целью их развития являлось массовое распространение новой, революционно-пролетарской культуры. В соответствии с этим подбирался репертуар и названия театров. Следует особо отметить, что в 1920 году был создан театр революционной сатиры, который спустя два года был переименован в театр Революции. В настоящее же время он известен всем, как театр Маяковского.

С начальным периодом становления театра связана работа легендарного В. Э. Мейерхоolda, руководящим данным заведением на протяжении двух лет. В 1923 года появляется театр Моссовета, изначально выполнявший функцию главного московского профсоюзного театра. В этом театре много лет прослужил выдающийся режиссёр эпохи — Юрий Завадский. Именно здесь плодотворно работала Фаина Раневская, а помимо этого знаменитейшие советские актеры, такие как Ростислав Плятт, Любовь Орлова и т.д.

Массовое распространение театральной культуры, внедрение театра в жизнь советского гражданина спровоцировала невиданную ранее проблему покупки билета. На площади Маяковского, где располагалось первое здание одноименного театра, возле касс собирались очереди, длиной в несколько сотен метров. Любители театра ожидали покупки билета даже ночами. Названию и идее театра соответствовал и репертуар: пьесы Розова, Володина, Шварца, Вампилова.

Не только столица славилась в то время активной театральной жизнью. Ленинград, как культурная столица, не в коей мере не отставал от Москвы, радуя зрителя многочисленными драматическими произведениями.

В период застоя развитие театрального движение, вопреки расхожему мнению, не остановилось. Новые люди, идеи и формы выражения театральной мысли не перестают появляться даже в тяжелые времена. В 1973 году на должность главного режиссёра московского театра Ленинского комсомола назначен Марк Захаров. Именно с эпохи Марка Захарова возникает «мода на Ленком» (с 1990 года данное название стало официальным), продолжающаяся и по сей день.

Поставив на сцене театра огромное количество ярких и запоминающихся драматических произведений, Захаров навсегда вписал своё имя в историю русского искусства, как основоположник музтеатра, который

занимал позицию между американским мюзиклом, рок-оперой и непосредственно драмой.

С начала беспокойных 90-х гг. и до настоящего времени положение театра в России довольно неоднозначно. Свою работу не прекращают мэтры режиссёрского ремесла, не забывая при этом традиции СТ. Вместе с этим в театр врывается молодое, авангардно настроенное поколение с огромным желанием реализовать новые тенденции мировой культуры. По этой причине свое становление и развитие начинает постмодернистский театр.

Это движение представлено новыми театральными коллективами и отдельно взятыми постановками, ставящимися в наиболее крупных театрах. Среди мастеров театрального искусства, способных в нетрадиционной, иногда скандальной манере передать настроения современного общества, выделяются Кирилл Серебрянников, Юрий Бутусов, Владимир Мирзоев, Андрей Житинкин. При этом, русский театр после 1991 г., как и вся страна, становится более зависимым с финансовой точки зрения.

Коммерциализация театра и возникновение довольно большого количества, по высоким стандартам советского театра, низкосортных, но при этом экономически выгодных постановок, привлекающих зрителя популярными актёрами и весёлым сюжетом, в значительной мере замедляет развитие новой театральной мысли, представляет театр не как культурно-социальное «зеркало» общественной жизни, а как отражение экономического уровня развития того или иного слоя населения. Преимущественное большинство успешных режиссеров предпочитает использовать классический материал, а помимо этого и интересные постановки начала столетия. К ним относятся новые интерпретации всем хорошо известных пьес.

Экспериментальная же драматургия предстаёт перед нами лишь в небольших театрах. Но, невзирая на довольно мрачные прогнозы о скорой гибели театра, рассматриваемый вид искусства все еще продолжает развиваться, а свежие молодые умы стремятся к поиску новых идей и форм передачи мысли. При этом зрители продолжают заполнять залы, в стремлении прикоснуться к таинственному миру театра.

Театральная жизнь не останавливается — все время рождаются новые интересные пьесы и спектакли. Одной из особенностей российского театра можно назвать постоянное развитие, движение вперед. Российский

театр XX века отражает жизнь и борьбу русского народа, перемены в сознании и духовном мире, сохраняет для будущих поколений драгоценное творчество К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда. Сила отечественного театра, как и русского народа в целом, — в его стремлении быть на передовом крае борьбы за светлое будущее, в богатстве и многообразии творческих поисков, что несомненно служит примером для подражания всему мировому театральному сообществу.

### Список литературы

1. Авангард и театр 1910–1920-х годов: антология. — М.: Наука, 2008.
2. Вахтангов Е. Б. Сборник / Сост., Комм. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. — М.: ВТО, 1984.
3. Бобылева А. Л. Западноевропейский и русский театр XIX–XX веков: Сб. статей. — М., Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2011.
4. Луначарский А. Об искусстве. В 2-х т. М.: Искусство, 1982.
5. История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века. — М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2011.

УДК 7

## Новые технологии концертной деятельности

**Мунтян Штефан Борисович**

*студент кафедры Истории и теории искусства Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы*

*Научный руководитель* **Васильченко Елена Викторовна**

*доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой Истории и теории искусства Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы*

*Аннотация: Статья рассматривает влияние технологий на концертную деятельность в контексте изменений, связанных с пандемией. Автор обсуждает уменьшение*

доходов музыкальной индустрии и выявляет различные инновационные технологии, такие как геймификация, виртуальная реальность (VR), дополненная реальность (AR), расширенная реальность (XR), которые способствуют изменению способов взаимодействия с аудиторией. Правильное использование инноваций может сделать концертные мероприятия более привлекательными современными, приходя к новым источникам доходов и улучшения общего восприятия концертной деятельности.

**Abstract:** *The article examines the impact of technology on concert performance in the context of pandemic changes. The author discusses the declining revenues of the music industry and identifies various innovative technologies such as gamification, virtual reality (VR), augmented reality (AR), and extended reality (XR) that are helping to change the way audiences interact with them. Proper utilization of innovation can make concert events more appealingly modern, coming up with new sources of revenue and improving the overall perception of concert activities.*

**Ключевые слова:** концертная деятельность, новые технологии, виртуальная реальность, дополненная реальность, гибридные форматы, мобильные приложения, билеты NFT, музыкальная индустрия, инновации, фанаты.

**Keywords:** *concert activity, new technologies, virtual reality, augmented reality, hybrid formats, mobile applications, NFT tickets, music industry, innovation, fans.*

В 2019 году произошло, то, что остановило концертную деятельность, как в России, так и во всем мире. Наша музыкальная индустрия сократилась практически на 50 про (48% падения рынка). С одной стороны произошло увеличение доходов музыкальной индустрии от стриминговых сервисов, с другой стороны существенное падение выручки. Любые формы общения с аудиторией: геймификация концертной деятельности, VR, AR, XR это все те инструменты, которые, с одной стороны, в связи с ситуацией на рынки дали возможность потреблять контент в том числе, в том числе присутствовать на концертах с помощью новых технологии. С другой стороны, если смотреть на поколение детей школьников, ведь они выросли с гаджетами в руках, для них не мыслима книга, которую можно листать и читать, они привыкли потреблять контент через моб телефон, планшет и др.

Существует огромное количество примеров, дополнено реальности XR, когда создаются миры, новое пространство, удивительно воздействуя на

человека VR, увлекают и расширяют аудиторию и контент. Но для конечного правообладателя либо новые заработки или увеличение имеющихся.

Необходимо отметить существование гибридных форматов: обычный концерт с виртуальным форматом, что позволяет увеличение доходов; это не перетягивает аудиторию из одного сегмента в другой, позволяющий прийти на концерт (виртуально) тех, кто не может быть физически.

Концертные впечатления могут стать еще лучше благодаря правильным технологическим инновациям. Предвкушение перед концертом вашей любимой группы или исполнителя само по себе может вызвать эйфорию за несколько часов до начала шоу. При правильном выборе технологических инноваций вы можете сделать свои мероприятия более привлекательными и современными.

Примеры технологий, которые могут полностью изменить впечатление от концерта:

- мобильные приложения;
- приложения для продажи билетов;
- виртуальная реальность;
- дополненная реальность;
- билеты NFT.

Промоутеры и организаторы музыкальных мероприятий могут взаимодействовать с фанатами, используя технологии на каждом уровне взаимодействия с клиентами. Начать с самого начала, с анонса нового шоу, — хорошая идея.

Начнем с того, как поклонники узнают о новой дате концерта своего любимого артиста? Скорее всего, через их социальные сети или, возможно, из телевизионной или интернет-рекламы. Благодаря этому каналу информации может оказаться слишком поздно приобретать лучшие билеты на действительно популярные и востребованные концерты. Поставщики билетов должны внедрять мгновенные оповещения о продаже билетов, если мы действительно хотим установить связь с болельщиками с самого начала. Это легко достигается с помощью специального приложения, которое затем можно использовать для продолжения работы с клиентами. Мобильные приложения становятся все более популярными на концертах, и, по оценкам, 40% площадок предлагают свои собственные приложе-

ния для предоставления поклонникам информации, карт и других функций. В последние годы приложения для продажи билетов приобрели все большее значение как инструмент для организаторов мероприятий и мест их проведения. Эти приложения позволяют посетителям приобретать билеты, получать доступ к информации о мероприятии и взаимодействовать с другими болельщиками — и все это с удобством их смартфонов.

Удобство онлайн-заявок на покупку билетов является одним из их ключевых преимуществ. Посетители могут приобрести билеты с помощью приложения и сохранить их в электронном виде на своих телефонах вместо того, чтобы стоять в очереди или возиться с распечатанными билетами. Больше никаких длинных очередей или потерянных бумажных билетов!

Приложения для продажи билетов могут предоставлять множество дополнительных услуг, которые могут улучшить впечатления от концерта. Например, многие приложения для продажи билетов позволяют посетителям просматривать схему рассадки, узнавать больше об выступающих артистах и получать доступ к уникальным предложениям и скидкам. И возвращаясь к идее взаимодействия с фанатами перед выступлением — приложения могли бы даже предоставлять такие функции, как доступ к предварительной продаже, что может стать отличным способом для фанатов приобрести билеты на популярные выступления до того, как они будут распроданы. Кроме того, они снижают уровень мошенничества, предлагая посетителям безопасный и простой способ доступа к билетам. Они также могут помочь организаторам отслеживать продажи билетов и собирать данные об их аудитории для будущего маркетинга и планирования. Организаторы концертов могут зарабатывать деньги с помощью мобильных приложений для продажи билетов, используя покупки в приложении: это включает в себя продажу эксклюзивного контента или товаров, а также предложение специальных функций или услуг, которые доступны только через приложение.

Реклама: предложение спонсируемого контента или рекламных объявлений внутри приложения, что, в свою очередь, приносит дополнительный доход рекламодателям. Услуги по подписке: Некоторые концерты могут выбрать монетизацию своего мобильного приложения с помощью услуг по подписке, когда поклонники платят определенную плату за доступ

к эксклюзивному контенту выбранного количества исполнителей. Спонсорство: Спонсорские ссылки отсылают к рекламе. Заключение спонсорских соглашений с брендами может монетизировать ваше мобильное приложение. Это может включать в себя предложение фирменного контента или функций внутри приложения или интеграцию бренда в различные аспекты приложения.

Одним из самых интригующих способов использования технологий для улучшения качества концертов является виртуальная реальность (VR). Благодаря 360-градусному обзору сцены и возможности поворачиваться и наблюдать за всем происходящим, виртуальная реальность позволяет фанатам полностью погрузиться в концертный процесс. Концерты виртуальной реальности, доступ к которым можно получить с помощью гарнитур виртуальной реальности или специальных устройств с поддержкой виртуальной реальности, предоставляют посетителям новый и захватывающий способ насладиться выступлениями, не выходя из собственного дома. Одним из преимуществ концертов виртуальной реальности является то, что они могут охватить большую аудиторию, чем традиционные живые выступления. Поскольку концерты в виртуальной реальности можно смотреть из любого места, где есть подключение к Интернету, их могут посещать фанаты, которые в противном случае не смогли бы присутствовать на живом мероприятии из-за расстояния или других факторов.

## **Дополненная реальность**

Еще одна технология, которая может быть использована для улучшения концертных впечатлений, — это дополненная реальность (AR). AR позволяет организаторам проецировать графику и эффекты на сцену, создавая еще более впечатляющие впечатления для посетителей без использования периферийных устройств виртуальной реальности. Дополненная реальность также может использоваться для отображения интерактивных элементов в помещении, таких как игры или простые вопросы, с которыми посетители могут взаимодействовать с помощью своих смартфонов.

Одним из преимуществ дополненной реальности является то, что она может добавить концертам дополнительный уровень волнения и интер-

активности. Например, дополненную реальность можно было бы использовать для создания визуальных эффектов, которые меняются в зависимости от музыки или движений исполнителей, создавая более динамичный и захватывающий опыт для посетителей. Дополненная реальность также может быть использована для создания интерактивных элементов внутри помещения, таких как охота за мусором или викторины, которые побуждают посетителей по-новому исследовать концерт и взаимодействовать с ним.

Невзаимозаменяемые токены (NFT) — это форма цифрового актива, которая уникальна и не может быть обменена на другие активы один к одному. NFT могут использоваться несколькими способами, одним из которых является предоставление посетителям концертов уникальных концертных впечатлений. Одним из ключевых преимуществ использования NFT для продажи билетов на концерты является то, что они обеспечивают безопасный и легко переносимый способ доступа фанатов к мероприятиям. В отличие от физических билетов, которые можно легко потерять или украсть, билеты NFT хранятся в цифровом кошельке и могут быть легко переведены или перепроданы, если владелец не сможет присутствовать на мероприятии. Это помогает снизить количество случаев мошенничества с билетами и гарантирует, что только законные владельцы билетов смогут посещать концерты и другие живые мероприятия.

В дополнение к обеспечению безопасного и удобного доступа к мероприятиям, NFT также предлагает болельщикам более персонализированный и увлекательный опыт. Многие билеты NFT дают эксклюзивные льготы или доступ к специальным мероприятиям, таким как встречи с артистами или VIP-зоны на месте проведения. Это помогает создать ощущение эксклюзивности и может сделать концерт более запоминающимся и особенным для поклонников. Билеты NFT можно легко настроить в соответствии с потребностями различных мероприятий и артистов. Билеты NFT становятся предметом коллекционирования и могут быть объединены в серию билетов NFT от различных исполнителей. Это может привести к долгосрочному опыту работы с поклонниками NFT и усилиям по продажам. В целом, технологии помогают создавать более увлекательные и захватывающие впечатления от концертов для фанатов по всему миру. От



виртуальной реальности до NFT — существует множество захватывающих способов, с помощью которых технологии улучшают восприятие живой музыки фанатами. Предоставляя безопасный и удобный способ доступа к мероприятиям, а также предлагая ряд эксклюзивных льгот и персонализированных впечатлений, NFT помогают сделать концерты более увлекательными и запоминающимися для поклонников по всему миру.

Использование технологий для улучшения концертных впечатлений очень популярно среди молодой аудитории: более 70% посетителей концертов в возрасте от 18 до 24 лет выражают заинтересованность в использовании технологий для улучшения своих впечатлений. Обязательно воспользуйтесь этим преимуществом и пообщайтесь с будущими поколениями, создав незабываемые впечатления для поклонников.

### **Список литературы**

1. Коленько, С. Г. Менеджмент в сфере культуры и искусства: учебник и практикум для вузов / С. Г. Коленько. — Москва: Издательство Юрайт, 2024. — 370 с.— (Высшее образование). — ISBN 978–5–534–01521–8. — Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: <https://urait.ru/bcode/536499>
2. Ломонских А. Е. Музыкальная эстрада России: некоторые вопросы теории и истории // Мировая политика и идейные парадигмы эпохи: сборник статей. — СПб.: СПбГУКИ, 2004.— 284 с.
3. Новикова Г. Н. Технологические основы социально-культурной деятельности. Учебник. — М.: МГУКИ. 2004.— 342 с.
4. Новикова Г. Н. Технологии арт-менеджмента. — М.: 2006.— 320 с.
5. Смирнова А. Н. Теория эстрадной деятельности. — М.: Сمارт, 2006.— 224 с.

УДК 7

## Проблемы изучения и развития искусства на современном этапе

Дин Цинфэн

студент подготовительного курса  
Санкт-Петербургского государственного университета

**Аннотация:** В статье анализируются проблемы изучения и развития искусства на современном этапе. Отмечается неоднозначное отношение широкой аудитории к современному искусству. Приводятся функции искусства, выделяемые современным искусствоведением. Рассматриваются причины, обуславливающие трудности восприятия современного искусства, связанные с изменением задач художников и границ искусства. Выявляются возможности использования методов и инструментов социологии, культурологии и философии при изучении искусства.

**Abstract:** The article analyzes the problems of studying and developing art at the present stage. The ambiguous attitude of the general audience to contemporary art is noted. The functions of art emphasized by modern art criticism are given. The reasons causing difficulties in perception of contemporary art, connected with the change of artists' tasks and boundaries of art, are considered. The possibilities of using methods and tools of sociology, cultural studies, and philosophy in the study of art are revealed.

**Ключевые слова:** искусство, современное искусство, искусствоведение, социология искусства, культурология, философия искусства.

**Keywords:** art, contemporary art, art history, sociology of art, cultural studies, philosophy of art.

Искусство имеет большое значение в жизни человечества, являясь одной из форм общественного сознания, элементом духовной культуры и специфическим способом духовно-практического изучения действительности [1]. Искусство отображает явления жизни в широком диапазоне художественно-образных форм, от реальных картин действительности до иносказательно-метафорических изображений. Целью искусства является материальное воплощение художественной идеи — нравственного, жизненного и философского смысла — в произведении в форме художественного образа, позволяющего искусству осуществлять много-

численные функции на основе эмоционального и глубоко индивидуального раскрытия, передачи и восприятия личностного и общечеловеческого опыта.

На современном этапе развития человечества искусство переживает период оживлённого развития: создаются государственные и частные институты, занимающиеся его популяризацией, оно входит в повседневную жизнь населения через набирающие популярность публичные лекции, выставки и фестивали [2]. По оценкам экспертов, только в России за последние 30 лет сообщество, объединённое искусством, возросло в десятки раз, что указывает на увеличение его общественного значения. В то же время данный рост является преимущественно нишевым: данные опросов показывают, что 65% респондентов, проживающих в крупных городах, не могут назвать ни одного произведения или автора, ассоциирующихся с современным искусством. Вокруг области современного искусства сложились предрассудки, отталкивающие людей от знакомства с ним, а негативный опыт столкновения с провокационным, шокирующим или непонятным вызывает у части аудитории стойкое нежелание приобщаться к такому искусству. 43% опрошенных назвали современное искусство непонятным, 30% сказали, что оно интересует лишь узкий круг людей. Размытым является и само понятие «современное искусство»: «современность» ассоциируется не с текущим временным периодом, а с провокацией, экспериментом, разрывом с традицией. Поэтому аудитория склонна относить к «современному искусству» неординарные работы начала прошлого века, а не произведения художников-современников, работающих в классической парадигме. Такое неоднозначное общественное отношение к искусству современности актуализирует исследование его сущности, проблем изучения и развития.

Целью работы является рассмотрение проблем изучения и развития искусства на современном этапе. Для её достижения были использованы аналитический, синтетический, индуктивный и дедуктивный методы обработки тематических исследований, научных публикаций и релевантных литературных источников.

Особенностью современного искусствоведения является понимание полифункциональности искусства как одной из глубочайших основ

культурной жизни личности и общества [3]. Можно выделить следующие функции искусства:

- эстетическая — выражает сущность прекрасного, гармонии, закладываемой в произведения;
- коммуникативная — обеспечивает взаимообмен сообщениями на всех ипостасях человеческого бытия;
- преобразующая — продвигает творческим зарядом человеческую мысль;
- идеологическая — символически выражает идеи, побуждая зрителя к сотворчеству в поиске новых идей и смыслов;
- аксиологическая — основана на ценностном сознании и оценках личности и человечества;
- этическая — способствует размышлению о нравственных проблемах;
- катарсическая — очищает и возвышает душу посредством погружения в высокое искусство;
- мировоззренческая — выводит на философское осмысление проблем бытия;
- подражательная — отражает или воспроизводит действительность путём подражания;
- воспитательная — формирует эстетический вкус;
- познавательная — позволяет интуитивно постигать сущность вещей;
- созидательная — способствует становлению новаторских художественных и культурных форм;
- креативная — разрушает стереотипы мышления в прогрессивном движении;
- адаптивная — формирует психологический комфорт личности в собственном сознании;
- гедонистическая — доставляет удовольствие;
- эмоционально-экспрессивная — развивает чувственную способность человека;
- прагматическая — позволяет преобразовывать повседневность.

Основной проблемой современного этапа развития искусства является его восприятие широкой аудиторией: часто оно приводит к отрицанию или неприятию современных арт-объектов [4]. Это связано с изменением задач деятельности художников: они стремятся не в точности передать

окружающую действительность, а обратить внимание на актуальные для своего времени проблемы, используя образный язык, экспериментируя с формой и средствами самовыражения.

На смену художественному образу пришли оригинальность и новизна, которые стали основными критериями искусства современности [5]. Большую часть времени существования искусства его базовым ценностным ориентиром и системообразующим началом выступала красота, однако в настоящее время она не является обязательным признаком искусства. Более того — многие современные произведения создаются для того, чтобы шокировать публику. Ключевым компонентом произведений становится самовыражение. Современные художники стремятся показывать символы в чистом виде, минуя художественный образ и приписывая предмету качества и смыслы, изначально отсутствующие в нём. В результате сутью современного искусства становится игра смыслами и ценностями.

В этом контексте показательна эволюция положения аутсайдерского искусства [6]. В настоящее время наблюдается его легитимация, перемещение с периферии культуры в центр актуальных художественных процессов и взаимовлияние на современную культуру и арт-процесс. Подобное изменение границ искусства стало возможно благодаря глобальным трансформациям корпуса культуры, новому пониманию феномена творческой личности и творческого процесса.

Для осмысления концептов современного искусства больше недостаточно искусствоведческого аппарата: исследователям требуется привлекать методы и инструменты других наук, таких как социология, культурология и философия [7]. Предметом социологии искусства является искусство в его социальном воздействии на человека и общество, которое поддаётся социальному измерению. Это направление позволяет выявить социальные «акценты» в воздействии на реципиента и общество, свойственные каждому виду искусства.

В составе комплексного анализа современного искусства важное место отводится культурологии, которая позволяет определить систему ценностей, соответствующих искусству и его конкретным видам, и специфику культурного текста в произведениях. Концептуальные знаки обеспечивают связь культуры и искусства, поскольку они содержательно наполнены

культурным материалом, который находит образное воплощение в произведениях искусства.

В составе комплексного исследования искусства долгое время большое значение имела философия искусства, которая в настоящее время находится в упадке [8]. Это связано с трансформацией как самого искусства, так и гносеологического субъекта, который выходит за рамки философской рецепции и использует в анализе искусства предметно-атрибутивные и физико-химические характеристики. В то же время полноценное осмысление феномена современного искусства невозможно без привлечения философского аппарата. Искусство обладает свойствами консолидации общества, выражает диалог культур, фиксирует этническую самобытность, участвует в обеспечении духовной безопасности личности и человечества. Для раскрытия всех этих возможностей требуется понимание сущности искусства, а не отдельных явлений или феноменов, что невозможно без философской рецепции.

Таким образом, искусство, являясь частью культуры и открытой саморазвивающейся системой, постоянно испытывает влияние внешней среды и подвержено динамическим изменениям. На современном этапе его полноценное изучение требует комплексного подхода — привлечения методов и инструментов социологии, культурологии, философии и искусствоведения. На основе традиционных подходов, существующих в этих научных областях для изучения искусства, можно развивать новые инструменты исследований сущности и конкретных произведений искусства, стремясь к созданию универсальных критериев анализа, таких как идейное своеобразие и знаково-символическая специфика произведений. Полинаучный подход к анализу произведений современного искусства откроет новые возможности их осмысления, а значит и использования в процессе личностного и культурного развития.

### **Список литературы**

1. Гуменюк А. Н. Искусствоведение. Морфология пластических искусств: учеб. пособие для вузов / А. Н. Гуменюк, Л. В. Чуйко.— 2-е изд. — М.: Изд-во Юрайт, 2022.— 133 с.

2. (Не)понятное искусство. Восприятие современного искусства в обществе: часть 1 // Центр социального проектирования «Платформа», ARTLIFE Academy.— 2020.— 14 с.
3. Коломиец Г.Г., Парусимова Я. В. Идея полифункциональной сущности искусства как проблема современной эстетики // Интеллект. Инновации. Инвестиции.— 2021.— № 3. — С. 91–99. — DOI: 10.25198/2077–7175–2021–3–91.
4. Рахимова К. А. Проблема понимания современного искусства // Бизнес и дизайн ревю.— 2022.— № 3 (27). — С. 137–143.
5. Серяков А. В. Проблема художественного образа в современном искусстве // Вестник культуры и искусств.— 2022.— № 1 (69). — С. 71–76.
6. Суворова А. А. Аутсайдерское искусство в культурологической перспективе // Вестник культуры и искусств.— 2020.— № 4 (64). — С. 82–91.
7. Попов Е. А. Методология исследования искусства: социология, культурология, искусствоведение // Философия и культура.— 2021.— № 4. — С. 45–53. — DOI: 10.7256/2454–0757.2021.4.36112.
8. Попов Е. А. Философская рецепция в современном искусствоведении // Философия и культура.— 2021.— № 11. — С. 46–56. — DOI: 10.7256/2454–0757.2021.11.37070.

УДК 398.2

## **Влияние кочевой культуры на современную узбекскую культуру**

**Сун Юй**

бакалавр факультета Международных отношений  
Санкт-Петербургского государственного университета

***Аннотация:** В данной статье рассмотрены вопросы, связанные с влиянием кочевой культуры на современную узбекскую культуру. Рассмотрено понятие «кочевая культура». Изучены ключевые особенности кочевой культуры народов. Исследовано влияние кочевой культуры на общество, экономику, музыкальные и танцевальные традиции.*

**Abstract:** *This article considers the issues related to the influence of nomadic culture on modern Uzbek culture. The concept of «nomadic culture» has been considered. The key features of nomadic culture of the peoples have been studied. The influence of nomadic culture on society, economy, music, and dance traditions has been researched.*

**Ключевые слова:** *кочевая культура, развитие, узбекская культура; современность, влияние, народ.*

**Keywords:** *Nomadic culture, development, Uzbek culture; modernity, influence, people.*

---

Узбекистан расположен в самом центре Центральной Азии, и это была важная область для деятельности древних кочевых народов, особенно на обширных степях и полупустынях. В регионе Узбекистана действовали ранние кочевые народы, такие как скифы и тюрки. Эти группы жили скотоводством, постоянно мигрировали по просторным степям. Местные жители Узбекистана в ранние периоды своей истории, пережив долгие войны и культурные обмены, смешивались с пришедшими кочевыми народами, формируя новое центральноазиатское население. Кочевые народы являются важной частью идентичности ранних жителей Центральной Азии. В 13 веке Чингисхан объединил монгольские племена и основал Монгольскую империю. Расширение Монгольской империи непосредственно повлияло на регион Узбекистана, принося глубокие изменения в культуре кочевых народов и политической структуре. В конце 14 — начале 15 века Тимур основал империю с центром в Самарканде. Он был смешанного тюркского и монгольского происхождения, и его правление отражало сочетание кочевой и седловой цивилизации.

Это подтверждает, что кочевая культура оставила яркий след в истории Узбекистана, даже если сегодня кочевники практически не встречаются. В этой статье мы рассмотрим, как история кочевой культуры оказала влияние на современное узбекское общество с точки зрения социокультурных аспектов.

Кочевая культура представляет собой культуру, основанную на образе жизни, связанном с постоянными перемещениями. Этот образ жизни позволяет группам следовать за доступными ресурсами, такими как водные и пастбищные угодья, в соответствии с изменениями сезонов. Эта форма



культуры часто встречается в степных и полупустынных районах, таких как большие степи Центральной Азии.

Центральным элементом образа жизни кочевых народов является скотоводство (такие как лошади, овцы, коровы и верблюды). В традиционном кочевом обществе, например, у казахов важная роль отводится лошадям, которые не только служат важным транспортным средством, но и источником пищи (конская молочная продукция и мясо). Овцы и коровы также играют важную роль, предоставляя шерсть и кожу, которые используются для изготовления одежды и жилищ.

Повседневная жизнь кочевых народов тесно связана с природой. Они перемещаются из места в место в зависимости от сезонных изменений, чтобы обеспечить скоту достаточное количество пищи. Этот образ жизни требует от кочевников высокой адаптивности и глубокого понимания окружающей среды.

Типичным жилищем кочевников являются удобные для переезда палатки. Самым известным примером в Центральной Азии является юрта, круглая палатка с каркасом из овечьей шерсти и деревянных стоек. Юрта можно быстро собрать и разобрать, она адаптирована к различным климатическим условиям и идеально подходит для потребностей кочевого образа жизни.

Интерьер юрты обычно оформлен очень просто и функционально. В центре располагается печь для обогрева и приготовления пищи, а на стенах вешаются ручные изделия и украшения, созданные членами семьи. Эти украшения не только красивы, но и отражают культурные особенности этнической группы и семейную историю.

Кочевники организуют свою жизнь вокруг семейной ячейки, где члены семьи совместно участвуют в переездах, управлении пастбищами и повседневных работах. Социальная структура относительно равноправна, но существует также выделенные лидеры или старейшины, которые обычно принимают решения на основе опыта и мудрости.

Например, в монгольском кочевом обществе важную роль играют ханы (Khans) племени, которые занимают важное положение в обществе, решая конфликты, указывая маршруты переезда и поддерживая внутреннее согласие племени. Женщины также играют важную роль в кочевом обще-

стве, участвуя не только в управлении повседневной жизнью, но и организуя социальные и культурные мероприятия.

Культурные особенности кочевников ярко выражены и включают в себя устное наследие, музыку, танцы и ремесла. Эти формы культуры часто тесно связаны с их образом жизни и природой окружающей среды. Например, длинные монгольские мелодии (Urtiin Duu) представляют собой уникальную форму традиционной музыки, отражающую ритм жизни кочевников и красоту природы.

В целом кочевая культура является не только образом жизни, но и глубоким культурным выражением. Она отражает мудрость сосуществования человека с природой и высокую степень адаптивности к изменениям окружающей среды. Эта культура оказала глубокое влияние на историю многих регионов, особенно в Центральной Азии [4].

Кочевые народы сыграли значительную роль в формировании политического уклада Узбекистана, и это можно разделить на три этапа. Первый этап — древние времена.

Влияние кочевой культуры на современное общество Узбекистана глубоко и многогранно. Несмотря на то, что современный Узбекистан превратился в модернизированное государство, наследие кочевой культуры по-прежнему оказывает влияние на общество, культуру, экономику и другие аспекты.

В данной статье рассмотрены следующие шесть аспектов: ведение сельского хозяйства и животноводства, эстетические традиции, социальная структура и семейные ценности, туризм в духе кочевой культуры, устойчивость окружающей среды, а также популярность торговли и культурного обмена.

Баланс между сельским хозяйством и животноводством Хотя Узбекистан уже принял современные методы сельскохозяйственного производства, следы кочевой культуры все еще остаются в животноводстве. Традиции узбекского сельского хозяйства часто включают элементы животноводства. Традиционно кочевые народы жили за счет скотоводства, и этот опыт также применяется в сельских районах. Многие фермеры разводят животных, таких как овцы и коровы, для получения шерсти, мяса и молочных продуктов. Такой подход к совмещению сель-

ского хозяйства и животноводства отражает влияние кочевой культуры на аграрные методы, делая сельскохозяйственное производство более разнообразным.

В некоторых регионах Узбекистана есть обширные степи, которые тесно связаны с традиционным образом жизни кочевых народов. Сельскохозяйственное производство в степных районах обычно включает выпас скота. Фермеры выпасают животных на степях, что помогает поддерживать устойчивое использование земли и обеспечивает степные продукты, такие как качественная шерсть.

Кочевники традиционно следовали сезонной миграции и сельскохозяйственной деятельности, и такой сезонный подход к сельскому хозяйству также присутствует в Узбекистане. Фермеры планируют сельскохозяйственную деятельность в зависимости от климатических условий разных сезонов и потребностей скота, что способствует повышению урожайности и качества сельскохозяйственной продукции.

В целом, влияние кочевой культуры ясно видно в сельскохозяйственной деятельности Узбекистана, что включает в себя комбинацию сельского хозяйства и животноводства, степное сельское хозяйство, разнообразие сельскохозяйственной продукции и сезонный подход к сельскому хозяйству. Эти традиционные методы отражают влияние кочевой культуры на аграрные практики, а также обогащают разнообразие сельскохозяйственной продукции и сельских сообществ Узбекистана [1].

Влияние кочевых традиций явно видно в традиционной одежде Узбекистана. Традиционная одежда узбеков обычно включает в себя длинные халаты, головные уборы, брюки и сапоги, отражая функциональные потребности кочевых народов в полевых условиях. Одновременно, одежда часто украшена изящной вышивкой и декоративными элементами, отражающими эстетические ценности кочевой культуры.

Узбекистан известен своими богатыми ремеслами, глубоко подверженными влиянию кочевой культуры. Ремесленные изделия, такие как шелк, ковры, керамика и металлические изделия, часто демонстрируют особенности кочевого искусства, например, изображения животных и пейзажей степей. Эти ремесленные изделия не только используются в декоративных целях, но и передают ценности и истории кочевой культуры.

Кочевая культура оказала значительное влияние на музыкальные и танцевальные традиции Узбекистана. Музыка Узбекистана обычно включает струнные и ударные инструменты, отражая музыкальные традиции кочевых народов. Танцевальные представления также часто вдохновлены степной культурой, где танцоры имитируют движения животных и сцены степей, и эта форма исполнения широко передается и ценится.

Кочевая культура подчеркивает устные традиции, то есть передачу знаний, историй и песен устно. В Узбекистане устные традиции все еще очень важны, рассказывая истории о приключениях предков, героических сказаниях и жизни в степях. Эти рассказы передают ценности и мудрость кочевой культуры.

Праздники и торжества в Узбекистане часто отражают элементы кочевой культуры. Например, Навруз (Nowruz) — это традиционный весенний праздник, отмечающий начало нового года и сельскохозяйственных работ. Празднование включает народные танцы, музыкальные выступления и традиционные блюда, отражая праздничные традиции кочевых народов [3, с. 221].

Социальная структура и семейные ценности Кочевая культура подчеркивает важность семьи в обществе, и эти семейные ценности сохраняют свое глубокое значение в современном узбекском обществе.

Узбекское общество обычно ориентировано на семью, и тесные связи между членами семьи являются частью культурной традиции. Семьи обычно состоят из нескольких поколений, где дедушки, бабушки, родители и дети живут вместе, и такая традиционная семейная структура по-прежнему распространена. Одним из заметных свидетельств этого является точность, с которой в узбекском языке описываются родственные отношения. Например, если вы узбекская жена, то жена брата вашего мужа для вас будет *yengil qiz*. Это отражает уважение узбеков к членам семьи. Такие отношения на самом деле не так уж и распространены, особенно в западных странах, где такие титулы часто заменяются одним унифицированным и простым названием.

В целом, кочевая культура оказала глубокое влияние на современное общество Узбекистана, что проявляется во многих сферах, включая культурные традиции, социальную структуру, экономическую деятельность

и устойчивое развитие окружающей среды. Не стоит говорить, что культурное строительство страны зависит от многих факторов и причин, как, например, в этом случае, где религия и форма правления также играют важную роль. Однако наследие кочевой культуры является важной частью многообразия культур Узбекистана и предоставляет полезный опыт и ценности для устойчивого развития страны. Кочевая культура является неотъемлемой частью современной узбекской культуры.

### Список литературы

1. Остонова С. Н. «National Traditions and Rituals in Modern Uzbekistan (Basing on the Analysis of Uzbek Traditional Meal ‘Palov’)» // Молодой Учёный. no. 47 (337). 20 Nov. 2020. moluch.ru.1. «The Connection of the Genetic, Cultural and Geographic Landscapes of Transoxiana». Scientific Reports, Nature Publishing Group. URL: [www.nature.com/articles/s41598-021-83261-4](http://www.nature.com/articles/s41598-021-83261-4) (дата обращения 10.02.2024).
2. Ro’i Yaacov, Alon Wainer. «Uzbekness and Islam: A Survey-based Analysis of Identity in Uzbekistan. Central Asian Affairs. vol. 3. no. 2. 2016. pp. 142–162. Brill | Schöningh. URL: <https://doi.org/10.1163/22142290-00302003> (дата обращения 10.02.2024).
3. Lerman Zvi. «Agricultural Development in Uzbekistan: The Effect of Ongoing Reforms». Hebrew University of Jerusalem, Department of Agricultural Economics and Management. 2008. 330 pp. DOI: 10.22004/ag.econ.37945.
4. «Mahalla — a unique social structure in Uzbekistan». Sarkaritel.com. 27 Dec. 2023. URL: [www.sarkaritel.com/mahalla-a-unique-social-structure-in-uzbekistan](http://www.sarkaritel.com/mahalla-a-unique-social-structure-in-uzbekistan) (дата обращения 10.02.2024).

УДК 786

## Фортепианное творчество С. П. Ляпунова (прелюдии ор. 6, п. № 1 и № 6)

Цзэн Цзыся

ассистент-стажёр кафедры специального фортепиано  
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

***Аннотация:** Статья посвящена анализу двух сочинения из цикла прелюдий (ор. 6) русского композитора С. П. Ляпунова. Актуальность исследования продиктована как педагогической практикой, требующей тщательного разбора произведений; так и потребностями музыковедческой науки, в которой творчество композитора исследовано недостаточно. Автор приходит к выводу о том, что прелюдии С. П. Ляпунова представляют собой совершенные фортепианные миниатюры, которые принесут большую пользу пианистам и в техническом плане, и в сфере образно-художественной выразительности.*

***Abstract:** The article is devoted to the analysis of two works from the cycle of preludes (Op. 6) by the Russian composer S. P. Lyapunov. The relevance of the study is dictated both by pedagogical practice, which requires a thorough analysis of the works, and by the needs of musicological science, in which the composer's work has been insufficiently investigated. The author concludes that S. P. Lyapunov's preludes are perfect piano miniatures that will be of great benefit to pianists both technically and in the sphere of figurative and artistic expressiveness.*

***Ключевые слова:** Ляпунов, прелюдия, цикл, пианизм, миниатюра, фактура, мелодия.*

***Keywords:** Lyapunov, prelude, cycle, pianism, miniature, texture, melody.*

С. П. Ляпунов (1859–1924) — видный русский композитор, в творчестве которого ярко отразились лучшие традиции русского пианизма. Стиль С. П. Ляпунова формировался под воздействием М. А. Балакирева и созданного им объединения «Могучая кучка», национального фольклора и западноевропейской фортепианной школы в лице Ф. Листа и Ф. Шопена [1, с. 318].

В наследии С. П. Ляпунова фортепианные произведения занимают значимое место. Созданный им цикл прелюдий (ор. 6) представляет собой не только образец индивидуального стиля композитора, но и даёт возмож-

ность оценить на него балакиревское влияние. О. В. Онегина пишет: «... при работе над этими пьесами Ляпунов воспринял многие высказанные в письмах советы Балакирева по поводу создания прелюдий; в спорах двух музыкантов рождались новые интересные варианты, касавшиеся фактурного изложения, ритма, гармонии, голосоведения» [3, с. 15]. Кроме того, исследовательница отмечает очевидные следы присутствия в этих сочинениях шопеновской поэтики, которые присутствуют в интонациях, фактуре, гармонии и форме некоторых из них [3, с. 15].

В данной работе будут рассмотрены два произведения цикла — первая прелюдия и шестая. В первой прелюдии, написанной в тональности В-dur, в первую очередь, можно отметить свободное изложение, в котором отсутствует ярко выраженная мелодия. Композитор отдаёт предпочтение фактуре, гармонии, в которой и в некотором смысле и улавливается мелодия. Она возникает благодаря особенностям фразировки и кадансовым оборотам, которые разделяют фразы:



Рисунок 1. Фрагмент Прелюдии № 1

Фактура и гармония также позволяют вспомнить Шопена, что ещё раз подчёркивает влияние польского композитора на автора. Подобно ему, Ляпунов развивает мелодическое движение посредством арпеджио. Пере-

ливы пассажей создают взволнованное и, вместе с тем, радостное и бодрое настроение. Их развитие происходит логично и гармонично и, несмотря на разнообразие звучание, в его основе лежит ярко выраженная тематическая модель:



Рисунок 2. Фрагмент Прелюдии № 1

Примечательно, что дойдя до определённой точки развития, восходящее движение сменяется нисходящей. Особую выразительность музыкальной мысли придают паузы между арпеджированными пассажами, на которых течение мелодии как бы замирает, а после снова возрождается и движется дальше с новыми силами. Свежесть звучанию придают множественные гармонические отклонения. Прелюдия требует виртуозного и блестящего исполнения с чёткой артикуляцией, соблюдения динамических и метроритмических требований — только в этом случае будет возможно передать авторский замысел и подвести к логическому финалу (произведение завершается кодой).

Шестая прелюдия в тональности f-moll представляет собой убедительный пример того, как миниатюрное сочинение может вместить в себя совершенство формы и выразительности, глубину музыкальной мысли и образности. Композитор нашёл оригинальный способ развития мелодии, которая на этот раз отчётливо выражена: большей частью это короткие заливанные фразы, состоящие из двух нот с ритмическим остинато (см. рис. 3).

Партия левой руки развивается посредством арпеджированных аккордов, которые, с одной стороны, дополняют мелодию, а, с другой, — вступают с ней в диалог. Большое значение в выразительности этого сочинения играет динамическая ткань, наполненная тончайшими нюансами:





Рисунок 3. Фрагмент Прелюдии № 6

от piano до crescendo и далее к diminuendo, и такие переходы регулярно повторяются на протяжении всей пьесы. Всё это движение, постепенно набирающее эмоциональную полноту, мелодическую и динамическую выразительность, логично подходит к финалу. Фермата, на которой заканчивается прелюдия, является знаком экспрессии, эмоциональности, авторского присутствия в тексте.

Необходимо отметить, что оба произведения принесут большую пользу начинающим пианистам — как в плане техники (они требуют хорошей растяжки пальцев и гибкости кисти), так и в плане художественной выразительности, поскольку в прелюдиях Ляпунова присутствуют различные темповые, ритмические, динамические, агогические сдвиги. Кроме того, они имеют довольно подвижный темп, в котором нужно исполнять сложные пассажи.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что прелюдии С. П. Ляпунова (ор. 6) занимают важное место в фортепианном наследии композитора, отражая черты его стиля, состоящие из синтеза русского и западного европейского пианизма, которые были им переосмыслены и воплощены в совершенных по форме, художественной и образной выразительности миниатюр. Эти сочинения ставят перед исполнителем технические и ху-

дожественные задачи, касающиеся темпа, ритма, агогики, динамики, фактуры, решив которые, пианист значительно повысит свой профессиональный уровень.

### Список литературы

1. Лукачевская М. Д. Симфоническая концепция фортепианной сонаты Ляпунова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 5 (1). С. 381–387.
2. Ляпунов С. П. Семь прелюдий ор.6 [Электронный ресурс] // URL: [https://ponotam.ru/sites/default/files/lyapunov\\_sem\\_prelyudiy\\_or.6.pdf](https://ponotam.ru/sites/default/files/lyapunov_sem_prelyudiy_or.6.pdf) (дата обращения 12.12.2023).
3. Онегина О. П. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17 00 02. СПб., 2010. 21 с.

УДК 77

## Новые технологии в 2D анимации

**Богачев Руслан Олегович**

художник-аниматор, член САА, член Союза кинематографистов Российской Федерации, член Евразийского союза художников

*Аннотация:* В данной статье представлено исследование, посвященное влиянию новых технологий на процесс создания 2D анимации и изменению роли художника-аниматора. На личном опыте показано, как различные инструменты и программы влияют на творческий процесс и принцип работы профессионалов. Как новые технологии позволяют ускорить процесс создания анимации, снизить ошибки и улучшить качество окончательного продукта. Они также дают возможность художникам-аниматорам экспериментировать с различными стилями и эффектами, что расширяет их возможности и вдохновляет на новые творческие идеи.

*Исследование подчеркивает, что несмотря на изменения, происходящие в процессе создания 2D анимации под влиянием новых технологий, роль художника-аниматора остается важной и незаменимой. Творческое мышление, способность передать эмоции через движение и умение вживаться в образы персонажей, остаются ключевыми навыками мастерства профессии.*

**Abstract:** *This paper presents a study on the impact of new technologies on the process of creating 2D animation and the changing role of the animation artist. On personal experience it is shown how different tools and programs affect the creative process and the principle of professionals' work. The ways new technologies can speed up the process of animation creation, reduce errors and improve the quality of the final product are depicted. They also enable animation artists to experiment with different styles and effects, which expands their possibilities and inspires new creative ideas.*

*The study emphasizes that despite the changes taking place in the 2D animation creation process influenced by new technologies, the role of the animation artist remains important and irreplaceable. Creative thinking, the ability to convey emotion through movement and the ability to get into character images, remain key skills of mastery of the profession.*

**Ключевые слова:** *2D анимация, художник-аниматор, новые технологии в анимации, анимационная индустрия, профессии в анимации, анимационные студии, Toon Boom Harmony, TV Paint Animation, Macromedia Flash, Adobe Animate.*

**Keywords:** *2D animation, animator, new technologies in animation, animation industry, professions in animation, animation studios, Toon Boom Harmony, TV Paint Animation, Macromedia Flash, Adobe Animate.*

---

2D анимация является одним из самых популярных и зрелищных видов искусства в мире. Она позволяет создавать удивительные и впечатляющие визуальные эффекты, захватывающие истории и заставляющие зрителей погрузиться в мир фантазии и воображения.

До середины девяностых в России многие этапы работы над анимацией не терпели ошибок, они приводили к сложностям в исправлении и потере времени и материалов. Профессия требовала внимательности к деталям и актёрского мастерства. Необходимо было умение правильно изображать детали из кадра в кадр, не теряя ритма и смысла сюжета.

К концу девяностых в странах СНГ гигантский станок сменил компьютер и сканер. Рисовали также на кальке, прорисовывали и фазовали тоже на кальке, но процессы съёмки и монтажа упростились, а целлулоид и ручная раскраска канули в лету и на смену пришла цифровая заливка цветом. В скором времени произошли новые прорывы в области анимации, как в 3D индустрии, так и в 2D.

В двухтысячных появилась принципиально новая технология для стран СНГ, а точнее векторная анимация. Самая популярная для анимации была программа Macromedia Flash. Ярким примером векторной анимации в интернет пространстве может служить мультипликационный сериал «Масяня» Олега Куваева.

Самым ярким и неожиданным появлением на рынке периферийных устройств для художника стали графические планшеты от Wacom. С появлением ЖК-дисплеев, технология ввода переродилась в нечто совершенно новое и более понятное традиционному художнику в освоении, теперь монитор и планшет были едины, а прям из-под пера (стилуса) появлялась линия. А в 2005 году свет увидел поразительный инструмент Wacom Cintiq 21UX [1].

С появлением графических планшетов произошла революция, в том числе и в мире программного обеспечения. Процесс рисования происходил непосредственно сразу в цифровом виде. Много графических программ появлялось и улучшалось исходя из такой новой возможности. Примеров в программном мире было десятки, в настоящее время мы имеем в сфере растровой анимации такие яркие примеры как TV Paint Animation и опционально Toon Boom Harmony.

Рассмотрим более подробно эти уникальные программы. Программа Toon Boom Harmony — это профессиональное программное обеспечение, которое позволяет создавать как маленькие анимации, так и полноценные проекты, представленные в высококачественных мультфильмах [2]. Пользователи могут использовать обширную библиотеку персонажей и текстур, а также импортировать свои собственные объекты.

TV Paint Animation — это программа для традиционной 2D анимации в реальном времени, которая позволяет быстро и без применения физических материалов, как бумага и краски, создавать мультфильмы. Её многофункциональная технология включает в себя все необходимые инструменты для разработки анимационных проектов, от раскадровки до чистовой цветной анимации.

Toon Boom Harmony вобрала в себя похоже все возможности современной анимации и более того все этапы создания с удобством выставления виртуальной камеры и расположения слоёв сцены по плановости с помо-

стью 3D технологий. В ней удобно пользоваться инструментами для рисованной анимации, как и в TV Paint Animation. Имитации пастели, карандашей, кистей намного лучше реализованы в TVP Animation, а вот работа с камерой и возможность использовать цикличные движения лучше реализованы в Harmony, плюс можно перемещать внутри сцен 3D объекты по необходимости.

В Harmony так же реализована более сложная для обучения риговая анимация с нодовой системой. И в отличии от простой библиотеки в Adobe Animate, тут необходим более профессиональный подход к сборке персонажей, а когда они собраны правильно ими удобно пользоваться.

Конечно же это не единственные программы для риговой анимации. Многие используют, к примеру, MoHo или Adobe After Effects, но принципы этих программ схожи и пока на рынке труда Harmony лидирует. Основным преимуществом Adobe After Effects являются большие возможности доработки готовых сцен по цвету и добавление различных эффектов. А MoHo создана под работу с риговой анимацией, но нодовой системы в ней нет.

В последние годы с развитием технологий появились новые инструменты и программы, которые значительно улучшили процесс создания 2D анимации. Новые технологии позволяют художникам и аниматорам работать более эффективно и творчески, расширяя возможности их искусства.

С появлением новых программ и инструментов, аниматоры получили больше возможностей для творчества и экспериментов. Некоторые программы позволяют создавать анимацию с помощью рисования на экране, а другие предлагают широкий выбор готовых эффектов и инструментов для создания анимации.

Новые технологии в 2D анимации не только улучшают процесс создания, но также повышают качество и визуальные эффекты анимации. Они позволяют аниматорам воплощать свои идеи и задачи от режиссёра в реальность, помогая создавать захватывающие и запоминающиеся анимационные фильмы.

Таким образом индустрия анимационного кино теряет такие профессии, как художник-прорисовщик, художник-фазовщик и заливщик. Возможность использования готовых шаблонов и пресетов может привести к потере уникальности и индивидуальности анимации. Кроме того, новые

технологии требуют от художников-аниматоров обучения и адаптации к новым инструментам, что может занять дополнительное время и ресурсы, а главное забрать у профессии ключевую её часть — рисование.

В России, как и в других цивилизованных странах, важно сохранять разнообразие видов анимации. Все виды огромного анимационного мира должны жить и радовать зрителей. Как удачный пример, можно привести анимационную индустрию Японии. Сериалы, допустим «Борутто», «Тетрадь смерти», полный метр, это конечно шедевры Хаяо Миядзаки, рисуют в традиционной манере. Всё это пользуется очень высоким спросом, достаточно воспользоваться YouTube и в этом можно убедиться.

Анимационным студиям необходимо находить способы поддержки и развития классической анимации, давая художникам-мультипликаторам возможность реализовывать свой потенциал и сохранять свои профессии, сохраняя баланс между экономической эффективностью и искусством.

### Список литературы

1. Мария Мотова Wacom Cintiq 21UX 6 июля 2005 г. [Электронный ресурс] URL: [https://www.publish.ru/articles/200506\\_4053659?ysclid=lpnr3ae85745387292](https://www.publish.ru/articles/200506_4053659?ysclid=lpnr3ae85745387292).
2. Эмма Гарофало Toon Boom Harmony 20: руководство для начинающих 16 сентября 2021 [Электронный ресурс] URL: <https://www.makeuseof.com/introduction-harmony-20-beginners>.

УДК 687.01

## Влияние графического дизайна на массовое сознание

Чжан Цзюйсинь

студент Хэнаньского университета (Китай, Кайфэн)

*Аннотация:* Эта работа исследует влияние графического дизайна на социальные и культурные аспекты общества, подчеркивая его роль как мощного инструмента

воздействия и объединения. Особое внимание уделяется проекту 2001 года, инициированному Фондом Сороса и Союзом дизайнеров России, который в рамках глобальной кампании «Я не хочу ненавидеть!» демонстрирует, как дизайн может способствовать преодолению межкультурных барьеров и продвигать идеалы толерантности. Анализируя вклад дизайнеров из разных стран в создание плакатов, призывающих к межэтническому и межрелигиозному взаимопониманию, работа подчеркивает универсальность графического дизайна как языка мира и дружбы.

Далее, исследование расширяет контекст, рассматривая роль графического дизайна в современных международных инициативах, корпоративной социальной ответственности и экологическом активизме, особенно в деятельности организации «Greenpeace». Подчеркивается, что графический дизайн не только формирует эстетические предпочтения, но и влияет на общественное сознание, способствуя социальным изменениям и культурной интеграции.

Работа заключает, что графический дизайн является значимой социальной практикой, играющей ключевую роль в современном обществе, и подчеркивает его потенциал как инструмента для достижения позитивных глобальных изменений.

**Abstract:** This work explores the impact of graphic design on social and cultural aspects of society, emphasizing its role as a powerful tool for influence and unification. Particular attention is paid to the 2001 project initiated by the Soros Foundation and the Union of Designers of Russia, which, as part of the global campaign “I don’t want to hate!” demonstrates how design can help bridge cross-cultural barriers and promote the ideals of tolerance. By analyzing the contributions of designers from different countries to the creation of posters calling for interethnic and interreligious understanding, the work highlights the universality of graphic design as a language of peace and friendship.

The study further broadens the context by examining the role of graphic design in contemporary international initiatives, corporate social responsibility and environmental activism, particularly in the work of Greenpeace. It is emphasized that graphic design not only shapes aesthetic preferences, but also influences puFurther, the study broadens the context by examining the role of graphic design in contemporary international initiatives, corporate social responsibility and environmental activism, especially in the activities of the Greenpeace organization. It is emphasized that graphic design not only shapes aesthetic preferences, but also influences social consciousness, promoting social change and cultural integration.

The paper concludes that graphic design is a significant social practice playing a key role in contemporary society and emphasizes its potential as a tool for achieving positive global change.

**Ключевые слова:** графический дизайн, социальное воздействие, культурная интеграция, межкультурное взаимодействие, активизм

*Keywords: graphic design, social impact, cultural integration, intercultural interaction, activism*

---

Общество на протяжении своего развития сталкивается с разнообразными социальными и культурными проблемами, которые формируются под влиянием множества факторов, включая политическую, экономическую и экологическую ситуацию, а также уровень культурного развития. В свете этих вызовов постоянно возникает необходимость в поиске эффективных способов решения возникающих проблем, среди которых особое место занимает графический дизайн. Этот метод представляет собой уникальное сочетание визуальных средств, способных оказывать влияние как на отдельных индивидов, так и на целые общественные группы.

Для понимания контекста обсуждения важно определить, что подразумевается под термином «мировое сообщество» и каковы его основные стремления. Мировое сообщество обозначает глобальную систему, объединяющую государства и нации планеты, стремящуюся к поддержанию мира, защите прав человека, решению глобальных задач, предотвращению конфликтов и укреплению межнационального сотрудничества.

В современном мире одним из ключевых инструментов борьбы с социальными проблемами выступают средства массовой информации, включая телевидение, радио, интернет, а также печатные и цифровые издания. Отдельное внимание заслуживает социальная реклама, которая может принимать различные формы — от плакатов и видеороликов до публичных акций, направленных на привлечение внимания к актуальным проблемам, изменение общественного поведения и формирование новых ценностей.

Графический дизайн играет ключевую роль в создании эффективной массовой информации, особенно в сфере развития интернет-ресурсов и моушн-дизайна. Однако это не всегда было так. В начале XX века основное внимание уделялось бумажной продукции, такой как книги, открытки и плакаты, которые несли в себе определенную идеологию. В советский период графический дизайн активно использовался для агитационных целей по заказу государства, включая призывы к участию в выборах, субботниках и поддержке официальных праздников.



Интересно, что изначально графический дизайн был ориентирован в основном на привлечение внимания к товару, но со временем его роль стала значительно шире. Примером этого служит манифест британского дизайнера Кена Гарланда «First Things First» 1963 года, в котором он критиковал бессмысленные товары и рекламу и призывал коллег сосредоточиться на создании дизайна для образовательных и социальных нужд, чтобы сделать мир лучше.

Таким образом, графический дизайн является мощным инструментом в решении социальных проблем, преобразуя способы, с помощью которых мы воспринимаем информацию и взаимодействуем с миром вокруг нас.

В 2001 году на территории России под эгидой Фонда Сороса и Союза дизайнеров России был запущен значимый социальный проект в рамках глобальной инициативы «Я не хочу ненавидеть!», носившей девиз «Они — это мы, мы — это они». Проект собрал выдающихся российских и зарубежных дизайнеров, таких как А. В. Судиловская, Л. А. Кинева, А. Гусев и других, а также мастеров из Великобритании, Германии, Финляндии, Швейцарии и Франции. Их целью было создание 20 уникальных плакатов, которые бы способствовали преодолению межнациональной и межрелигиозной неприязни, призывая к толерантности и борьбе с ксенофобией.

С течением времени роль графического дизайна как объединяющей силы только усилилась, охватывая различные сферы жизни и международные инициативы, включая фестивали, конкурсы и Олимпийские игры — символ мира и дружбы между народами. Современный графический дизайн служит не только эстетическим целям, но и важным социальным функциям, помогая корпорациям вроде Google и Apple в привлечении талантов со всего мира и разработке инклюзивных проектов.

Особое значение графический дизайн приобретает в экологической сфере, где он становится ключевым инструментом привлечения общественного внимания к проблемам окружающей среды. С момента основания «Greenpeace» в 1971 году, дизайнеры активно используют визуальные средства для вызова эмоционального отклика у публики и стимулирования к действиям в защиту природы. Примеры таких работ включают в себя шокирующие плакаты и вирусные видеоролики, как, например, фильм «Спасти Ральфа», раскрывающий проблему тестирования косметики на животных.

Таким образом, социальный графический дизайн выступает как мощный инструмент воздействия на общественное сознание, способный нести как положительные изменения, так и, к сожалению, агитировать к действиям с негативными последствиями. В его задачи входит не только информирование и образование общества, но и способствование культурному и социальному развитию, сохранению экологии и укреплению межкультурного диалога.

В начале XXI века, в эпоху глобализации и цифровых технологий, графический дизайн выходит на передний план как мощный инструмент социального воздействия и культурной интеграции. Примером этого служит проект 2001 года, инициированный Фондом Сороса и Союзом дизайнеров России, который был частью международной кампании «Я не хочу ненавидеть!» под лозунгом «Они — это мы, мы — это они». Цель проекта заключалась в преодолении межэтнической и межрелигиозной неприязни, что актуально и в наши дни, учитывая продолжающиеся глобальные конфликты и рост ксенофобии.

Этот проект объединил дизайнеров со всего мира, демонстрируя, как графический дизайн может стать универсальным языком, способным преодолеть культурные и языковые барьеры. Созданные в рамках проекта плакаты несли в себе глубокие социальные послания, направленные на борьбу с предвзвешенными суждениями и продвижение идеалов толерантности и взаимопонимания.

Графический дизайн в современном мире выходит за рамки простого создания визуально привлекательного контента; он играет ключевую роль в формировании общественного мнения, распространении идей и ценностей. От корпоративной социальной ответственности крупных компаний, таких как Google и Apple, до международных спортивных соревнований, вроде Олимпиады, графический дизайн способствует объединению людей, преодолению культурных различий и развитию международного сотрудничества.

Особую роль графический дизайн играет в области экологической осведомленности и активизма. Примером служит деятельность организации «Greenpeace», которая с 1971 года использует визуальные коммуникации для привлечения внимания к экологическим проблемам. Графические дизайнеры, работающие с «Greenpeace», создают мощные визуальные об-

разы, способные вызвать эмоциональный отклик у аудитории и побудить к действию в защиту окружающей среды.

Важно отметить, что социальный графический дизайн не ограничивается лишь внешней привлекательностью или коммерческой целесообразностью; его задача глубже — изменить общественное сознание, способствовать социальным изменениям и содействовать решению глобальных проблем. В этом контексте дизайнеры не просто создатели контента, но и социальные инноваторы, которые могут влиять на общество, предлагая новые способы взаимодействия и понимания мира.

Социальный графический дизайн представляет собой синтез искусства и социальной ответственности, требуя от дизайнеров не только высокого уровня профессионализма, но и глубокого понимания социальных процессов и этических принципов. В его основе лежит вера в силу визуального общения как средства для достижения позитивных изменений в обществе, что делает его важным инструментом в арсенале современных социальных движений.

Таким образом, графический дизайн в современном мире выступает не только как форма искусства или коммерческой деятельности, но и как значимая социальная практика, вносящая вклад в развитие культуры, образование и социальные изменения. В этой роли он продолжит оставаться важным инструментом общественного воздействия и культурной интеграции в глобализованном мире.

### **Список литературы**

1. Адамс Ш. Словарь цвета для дизайнеров / Ш. Адамс. — М.: Колibri, 2018. — 272 с.
2. Алексеев А. Г. Дизайн-проектирование. — М.: Юрайт, 2020. — 91 с.
3. Аллен Дж. Базовые геометрические формы для дизайнеров и архитекторов / Дж. Аллен. — СПб.: Питер, 2017. — 85 с.
4. Ахремко В. А. Сам себе дизайнер интерьера. Иллюстрированное пошаговое руководство / В. А. Ахремко. — М.: Эксмо, 2018. — 96 с.
5. Барташевич А. А. Конструирование изделий из древесины. Основы композиции и дизайна / А. А. Барташевич. — Рн/Д: Феникс, 2017. — 48 с.

6. Берман Д. Do Good Design: как дизайнеры могут изменить мир / Д. Берман. — М.: Символ, 2015.— 200 с.
7. Бионика для дизайнеров: учеб. пособие для вузов / Н. В. Жданов, А. В. Скворцов, М. А. Червонная, И. А. Чернийчук.— 2-е изд., испр. и доп. — М.: Юрайт, 2018.— 232 с.
8. Боун Э. Дизайнер интерьера / Э. Боун. — М.: Махаон, 2018.— 288 с.
9. Васильева В. А. Ландшафтный дизайн малого сада. — М.: Юрайт, 2020.— 185 с.
10. Вильямс Р. Дизайн для Недизайнеров / Р. Вильямс. — М.: Символ, 2015.— 192 с.
11. Воронова О. В. Сам себе ландшафтный дизайнер (новое оформление) / О. В. Воронова. — М.: Эксмо, 2015.— 184 с.



**Журнал «Научный аспект №2 2024»**

Эл. почта редакции: [public@na-journal.ru](mailto:public@na-journal.ru)

Подробнее на сайте: <https://na-journal.ru>