



Sergei Prokofiev

«МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ»

МАТЕРИАЛЫ III ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(18 ноября 2025 г.)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ,
ТЕАТРАЛЬНОЕ И КИНОИСКУССТВО,
МЕНЕДЖМЕНТ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

ДОНЕЦК
2025

ББК 85.2я431

УДК 78.01

М 34

Редакционная коллегия:

Мошак Е. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (главный редактор);

Тукова Т. В. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (редактор-составитель);

Стасюк С. А. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (ответственный секретарь);

Гамова И. В. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Биджакова Н. Л. – кандидат искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Семыкин В. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Бабенко Е. С. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева.

М 34 Мастер и мастерство в художественном творчестве: Материалы

III Всероссийской научно-практической конференции (Донецк, 2025) – 115 с.

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,

Адрес редакции и издателя: 283086, Россия, Донецкая Народная Республика,

г. Донецк, ул. Артема, д. 44.

Сборник входит в наукометрическую систему РИНЦ

(лицензионный договор № 57-04/2024 от 02.04.2024 года).

ББК 85.2я431

УДК 78.01

© ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

В. С. Аверьянова Артистизм педагога как компонент музыкально-педагогической работы в военно-патриотическом воспитании современного ученика.....	6
А. И. Анохина Особенности и перспективы использования фотографии как инструмента интеграции искусств и синтеза творческих процессов в художественной практике.....	8
И. И. Афонина Перспектива нейронных сетей в современных профессиях.....	11
Е. С. Бабенко Фиктивное авторство в научном дискурсе: ретроспектива и текущее состояние.....	14
Е. В. Баланник Некоторые особенности организации учебного процесса в инструментальном классе, и мотивация учащихся при подготовке к конкурсным выступлениям.....	16
И. А. Бессонова-Рубинская Композиционные особенности симфонической сюиты Г. Т. Холста «Планеты» ор. 32.....	19
Н. Л. Биджакова Виолончельная соната и рекем Д. Б. Кабалева: параллели содержательной парадигмы.....	21
Н. В. Богова Культурное возрождение: новые тенденции фольклорно-этнографических праздников в театральной практике Луганской Народной Республики.....	23
Н. Н. Вертиль Цифровые двойники и моделирование бизнес-процессов как инструменты оптимизации управления проектами в сфере культуры.....	27
Л. В. Волкова Возникновение и эволюция фортепианного трио в камерно-инструментальной музыке XVIII–XIX веков.....	29
Т. В. Гайдук Практическая значимость предмета сольфеджио в становлении пианиста-концертмейстера.....	31
И. В. Гамова «Вечерня девы Марии» К. Монтеверди: особенности стиля.....	33
Д. Р. Глусская Детская музыка Бориса Кравченко в свете биографии и творчества композитора.....	35
В. В. Горбунова Синтез и интеграция в художественном творчестве: ключ к расцвету студента-художника и будущего преподавателя в ДНР.....	39
Н. Н. Гриневич Проблема сценического волнения и пути его преодоления.....	41
И. М. Журавель Актуальность проблемы формирования проектной культуры будущих педагогов изобразительного искусства средствами художественного краеведения.....	43
В. В. Зинченко Современная программная миниатюра как средство развития креативных способностей ученика и педагога в детской школе искусств.....	45

Т. В. Карташова Индийский театр раслила в аспекте синтеза искусств.....	48
Ю. А. Козловская Специфика работы хормейстера в оперном театре...	50
Н. В. Корниенко Культурологические интенции символизма в живописи русских художников.....	52
Е. Н. Коровина К вопросу об интеграции предмета «Музыкальная литература» с дисциплинами гуманитарного цикла.....	54
Т. В. Костина Менеджмент в сфере культуры: синтез искусства и бизнеса.....	56
Т. В. Кувшинова Вклад С. И. Танеева в развитие теории полифонии....	58
Л. Л. Курилова Об аспектах деятельности концертмейстера в классе вокального ансамбля.....	61
Ли Чэньсяо У Бисья как культурный посол: диалог китайской и европейской музыки.....	63
И. А. Лукьянец Основные компоненты творческой деятельности концертмейстера.....	66
Л. И. Малахова Фотографическая интерпретация музыкального пространства.....	69
О. И. Мармазова Музыкальное образование в эпоху глобализации: исторический взгляд на проблему.....	71
Н. Н. Мартыненко «Четыре портрета»: Дариуса Мийо и Джузеппе Арчимбольдо.....	73
О. А. Михайлова От наблюдения к соучастию: звуковой перформанс в городском пространстве.....	75
А. Н. Мурзаева Репертуар хорового коллектива как инструмент формирования идейно-нравственных ценностей.....	77
М. И. Никифорова Музыкальный портрет Жанны д'Арк в драматической сцене Ференца Листа.....	80
Д. В. Осначенко Эволюция подходов к воспитанию детского вокального голоса: сопоставление певческих традиций России и Европы.....	82
Н. Н. Пирожникова Синтез искусств и интеграционные процессы в художественном творчестве.....	84
И. А. Приходько Условия развития навыков импровизации в практике бас-гитариста.....	86
Л. А. Рощина Роль музыкальных произведений в период Великой Отечественной войны.....	88
О. В. Рыбина Значение таблиц в изучении истории музыки.....	91
Л. А. Стецкая «Детский альбом» П. И. Чайковского в репертуаре юных пианистов (методические рекомендации по изучению цикла в классе общего фортепиано).....	96
В. Н. Титова Особенности интерпретации сценических образов в моноспектаклях Александра Реди.....	98

Л. П. Тищенко Об организации самостоятельной работы студентов по предмету «Элементарная теория музыки».....	101
Т. В. Тукова Композитор Сергей Беринский: свой путь в искусстве.....	103
Хао Гуанхуэй Влияние русской пианистической традиции на творческое становление Чжоу Гуанжэнь.....	105
Г. Г. Чепига Археологический натурализм как сценическое средство...	107
Чжан Жунюэ Диалог культур в творчестве Чжэн Сяоин: адаптация оперной традиции в Китае.....	109
Р. Р. Шульга Культура в годы Великой Отечественной войны.....	112

*В. С. Аверьянова,
преподаватель хоровых дисциплин
МБУДО «Детская музыкальная школа № 1
им. Н. Леонтовича города Донецка»,
г. Донецк*

АРТИСТИЗМ ПЕДАГОГА КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СОВРЕМЕННОГО УЧЕНИКА

В современных условиях развития общества особую значимость приобретает воспитание подрастающего поколения, обладающего не только знаниями и навыками, но и высокими моральными качествами. Стратегические ориентиры воспитания сформулированы Президентом Российской Федерации В. В. Путиным. В данном документе названа одна из таких задач, как «...формирование гармонической личности, воспитание гражданина России – зрелого, ответственного человека, в котором сочетается любовь к большой и малой Родине, общенациональная и этническая идентичность, уважение к культуре, традициям людей, которые живут рядом» [4, с. 13].

Важную роль в этом процессе играет музыкально-педагогическая работа, особенно в контексте военно-патриотического воспитания. Теоретические аспекты нравственного и патриотического воспитания обучающихся рассматриваются не только в учебно-методических трудах [1, 2], но и служат платформой для профессиональных коммуникаций: научно-практические конференции, научно-методические чтения [3, 5].

Одним из ключевых факторов успеха в области духовно-нравственного и патриотического воспитания является артистизм педагога, который способен вдохновить учеников и пробудить в них чувство патриотизма через музыкальное искусство.

В контексте музыкально-педагогической работы артистизм помогает:

- повысить мотивацию учащихся к занятиям музыкой;
- развить творческие способности учеников;
- сформировать устойчивый интерес к военно-патриотической тематике;
- создать эмоционально-ценностное отношение к изучаемому материалу.

С целью создания ситуации «глубокого погружения» в среду военно-политического воспитания артистичный педагог использует специальные дидактические методы и средства:

– интонационно-выразительное исполнение музыкальных произведений;

– использование элементов театрализации на уроках в период разучивания произведений учебного репертуара и в концертном исполнении;

– проведение тематических концертов-бесед;

– организация творческих проектов, связанных с военно-патриотической тематикой: фестивальные мероприятия, творческие встречи;

– создание ситуаций творческого поиска и импровизации через совместную проектную деятельность;

– общение участников и зрителей в интерактивном режиме посредством интернет-технологий.

Артистизм педагога является важнейшим компонентом музыкально-педагогической работы в области военно-патриотического воспитания. Через эмоциональное воздействие музыкального искусства, артистичный педагог способен формировать у учащихся высокие нравственные качества, любовь к Родине и готовность её защищать. В современных условиях развития общества именно такой подход к воспитанию молодого поколения становится особенно актуальным и необходимым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспятова, Н. К. Военно-патриотическое воспитание детей и подростков : методическое пособие / Н. К. Беспятова, Д. Е. Яковлев. – Москва : Айрис Пресс, 2006. – 189 с. – ISBN 5-8112-1693-9. – Текст : непосредственный.
2. Булатова, О. С. Педагогический артистизм : учебное пособие / О. С. Булатова. – Москва : Academia, 2001. – 238 с. – ISBN 5-7695-0805-1. – Текст : непосредственный.
3. Перспективы исследования современных проблем педагогики : монография : сборник статей / ответственный редактор С. А. Козлова. – Москва : Издательство «Экон-Информ», 2017. – 254 с. – ISBN 978-5-9909188-0-1. – Текст: непосредственный.
4. Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2030 года / Электронно-библиотечная система Юрайт.– URL: https://dou26kirov.gosuslugi.ru/netcat_files/8/53/proekt_Strategii_razvitiya_vospitaniya_v_RF_do_2030_goda.pdf (дата обращения: 12.10.2025). – Текст : электронный.
5. Юсупова, А. А. Технологические особенности процесса формирования артистизма учителя музыки на занятиях сольного пения / А. А. Юсупова. – Текст : непосредственный // Педагогический журнал. – 2019. – Т. 9. – № 5 А. – Ч. I. – С. 328–335. – DOI : 10.34670/AR.2020.45.5.149.

*А. И. Анохина,
И. о. заведующего кафедрой
искусства фотографии
ФГБОУ ВО «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ФОТОГРАФИИ КАК ИНСТРУМЕНТА ИНТЕГРАЦИИ ИСКУССТВ И СИНТЕЗА ТВОРЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ

Современное искусство стремительно развивается, интегрируя различные формы и методы выражения, объединяя границы традиционных дисциплин. Одной из наиболее значимых тенденций является активное взаимодействие и взаимопроникновение различных видов искусства, результатом которого становится появление гибридных форм и интегрированных методик [6, с. 98].

Одним из ярких примеров подобного явления выступает фотоискусство, которое сочетает в себе достижения живописи, графики, кинематографа и литературы, становясь платформой для инновационных экспериментов и новаторских подходов [2, с. 45].

Художники используют технику фотографии не только как средство фиксации реальности, но и как универсальный инструмент, позволяющий воплощать свои замыслы в различных формах, от традиционной портретной съёмки до сложных концептуальных проектов, объединяющих визуальные и аудиальные компоненты. Благодаря такому синтетическому подходу художники преодолевают ограничения отдельных видов искусства, расширяют кругозор и достигают принципиально нового уровня профессионального мастерства [4, с. 192].

Важнейшим фактором интеграции в современном искусстве является мультидисциплинарность и технологическое разнообразие. Инновационные технологии открывают новые возможности для творчества, позволяя комбинировать традиционные носители с новейшими цифровыми инструментами, анимированными объектами и виртуальной реальностью.

Это формирует особые условия для свободного перемещения художника между различными дисциплинами и материалами, позволяя совмещать рисованные изображения, трёхмерные объекты и звуковое сопровождение. Отличным примером здесь служит проект Дмитрия Чернышёва «О чём молчит луна», где фотографии выступают центральным элементом масштабной мультимедийной инсталляции, включающей музыкальные композиции, графические вставки и живой перформанс.

Другим направлением синтеза искусств в фотографии является активное взаимодействие с живописью и графикой. Нередко фотографы применяют классические живописные принципы построения композиции, освещения и цветовых схем, адаптируя их под нужды собственного творчества. В результате каждая фотография приобретает самостоятельную художественную ценность, сопоставимую с полотнами великих мастеров.

Хорошим примером такого подхода является серия портретов музыкантом от Антона Корбейна «Лица рок-звёзд», где каждый снимок выделяется продуманностью композиции, богатой цветовой гаммой и особым вниманием к деталям.

Синтетический подход ведёт к появлению новых стилевых направлений и течений, таких как фотореализм, экспрессивная фотография, абстрактная и экспериментальная фотосъёмка. Возникающие течения требуют постоянного совершенствования технических приёмов и освоения новых инструментов, развивая у авторов инновационное мышление и умение находить оригинальные решения.

Регулярно появляются новые методики обработки изображений, позволяющие достичь ранее невозможных эффектов и повысить уровень выразительности снимков.

Однако синтез искусств в фотоискусстве важен не только с технической стороны, но и с точки зрения содержания. Интеграция различных художественных дисциплин [1, с. 256] способствует возникновению нестандартных трактовок вечных тем и проблем, порождая новые смыслы и эстетические открытия.

Проект «Хрустальный город» Владимира Родионова объединяет архитектурную фотографию, живопись и письменное слово, исследуя тему городского пространства и индивидуальности в городской среде. Другой пример – выставки Ильи Бардакса, использующего комбинаторику различных видов искусства для раскрытия глубинных конфликтов и противоречий нашего времени.

Процессы интеграции ведут к образованию новых направлений и стилей, таких как фотореализм, экспериментальная фотография, абстракционизм и смешанные техники. Эти течения требуют постоянной разработки новых технологических приёмов и способов обработки материала, способствующих росту инновационного мышления и поиску оригинальных решений. Сейчас регулярно возникают новые способы цифровой обработки изображений, способные придать дополнительный объём и глубину фотографии.

Помимо технического аспекта, синтез искусств в фотографии играет огромную роль в содержательном плане. Совмещение различных дисциплин позволяет взглянуть свежими глазами на знакомые темы и поставить острее философские и социальные вопросы [3, с. 112].

Проекты вроде «Хрустальный город» Владимира Родионова объединяют фотографию архитектуры, живопись и письмо, изучая проблему

урбанизации и индивидуальности в городском пространстве. Или, скажем, Илья Бардакс, чей подход основывается на комбинации разных видов искусства для выявления скрытых конфликтов и парадоксов современной жизни.

Таким образом, процессы интеграции и синтеза различных видов искусства имеют важнейшую роль в развитии фотоискусства. Они обеспечивают создание новых и многослойных арт-проектов, ставят серьёзные вопросы социальной философии, повышают чувствительность зрителя и усиливают конструктивную роль искусства в общественном сознании и развитии интеллектуальной сферы общества. Синтезируя подходы и внедряя новые техники, фотографы расширяют границы возможного, закрепляя искусство фотографии как полноценную сферу современного культурного творчества.

Таким образом, современные процессы интеграции и синтеза искусств играют важную роль в эволюции фотоискусства, способствуя созданию многослойных и многоуровневых проектов, поднимая острые социальные и философские вопросы, расширяя горизонты зрительского восприятия и укрепляя позицию искусства как активного инструмента социального преобразования и интеллектуального роста.

Синтез искусств в фотоискусстве способствует переходу от пассивного потребления изображений к активному восприятию и вовлечённости зрителя [5, с. 76]. Хочется отметить особый вклад совместных экспозиций и пространственно-визуальных инсталляций, которые вызывают активные реакции у аудитории, заставляя задуматься о глобальных проблемах человечества и личностных вопросах.

Новые технологии и цифровизация привели к радикальному изменению формата презентации и восприятия фотографии. Виртуальные галереи, онлайн-выставки и цифровая обработка материалов создали новые пространства для проявления творческих способностей.

Активно развиваются гибридные жанры, такие как фотоколлаж, фотомонтаж и видеофото, которые становятся важной частью художественной практики. Всё это усиливает коммуникативные свойства искусства, увеличивает диапазон возможных высказываний и обеспечивает рост потенциала индивидуального и общественного сознания.

Фотоискусство, таким образом, выступает не только средством фиксации реальности, но и важным механизмом культурного взаимодействия, инструментом социального диалога и трансформации общественных представлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов, И. И. Теория синтеза искусств : учебное пособие / И. И. Иванов. – Москва : Академический проект, 2019. – 256 с. – Текст : непосредственный.

2. Петрова, А. В. Фотоискусство в контексте современных междисциплинарных процессов / А. В. Петрова. – Текст : непосредственный // Вестник искусства и культуры. – 2020. – № 3. – С. 45–52.
3. Смирнова, Е. С. Интеграция визуальных и аудиовизуальных искусств: особенности и перспективы / Е. С. Смирнова. – Текст : непосредственный // Искусство и современность. – 2018. – № 4. – С. 112–118.
4. Козлов, В. П. Теоретические основы фотоискусства : монография / В. П. Козлов. – Санкт-Петербург : Красная улитка, 2017. – 192 с. – Текст : непосредственный.
5. Фёдорова, Т. Н. Художественность в фотоискусстве и её развитие / Т. Н. Фёдорова. – Текст : непосредственный // Известия ВНИИ культуры. – 2019. – Т. 45. – № 1. – С. 76–82.
6. Рогов, А. А. Синтез искусств и новые формы творчества / А. А. Рогов. – Текст : непосредственный // Доклады Академии искусствоведения. – 2021. – № 2. – С. 98–105.

УДК 780.8:78.02:78.09

И. И. Афонина,
*преподаватель кафедры искусства
фотографии ФГБОУ ВО «Луганская
государственная академия культуры и
искусств имени Михаила Матусовского»,
г. Луганск*

ПЕРСПЕКТИВА НЕЙРОННЫХ СЕТЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОФЕССИЯХ

Искусственные нейронные сети применяются в различных областях науки: начиная от систем распознавания речи до распознавания вторичной структуры белка, классификации различных видов рака и генной инженерии. Когда речь идёт о задачах, отличных от обработки больших массивов информации, человеческий мозг обладает большим преимуществом по сравнению с компьютером [5]. Но есть мнение, что в скором времени искусственные нейросети могут заменить человека в некоторых профессиях таких, например, как программист, журналист, копирайтер, юрист, учитель, графический дизайнер, фотограф и др. [1].

Нейросети используют такие компании как, например, Яндекс, чтобы понимать человеческую речь для работы голосового помощника Алиса, или Microsoft для перевода сайта в режиме реального времени прямо в браузере. Так же Яндекс и Google задействуют несколько систем машинного обучения,

чтобы понять язык запроса и персонализировать результаты при каждом поисковом запросе.

Помимо этого, подобные системы начинают находить применение практически во всех отраслях, включая:

- компьютерное зрение для беспилотных автомобилей, дронов и роботов-доставщиков;
- распознавание и синтез речи, а также язык для чат-ботов и сервисных роботов;
- идентификация лиц в системах видеонаблюдения;
- ассистирование радиологам в обнаружении опухолей на рентгеновских снимках;
- помощь исследователям в выявлении генетических последовательностей, связанных с заболеваниями, и определение молекул, способных помочь в создании более эффективных лекарств;
- возможность профилактического обслуживания инфраструктуры путём анализа данных датчиков Интернета вещей и многое другое.

Если говорить об изобразительном искусстве, это всегда являлось одним из основных продуктов человеческой культуры. В течение многих столетий изобразительное искусство позволяло людям самовыражаться и рассказывать истории. Сперва появилась пещерная живопись, затем – написанные маслом картины и фотография. Теперь же настала эра «изобразительного» искусственного интеллекта и, в частности, нейронных сетей [3].

ForkLog выяснил, какие ИИ-модели используются для работы с картинками и могут ли подобные системы заменить художников.

- Исследователи начали применять алгоритмы для создания изображений в 1950–1960 годах.
- Нейронные сети позволяют копировать стили художников, превращать эскизы в фотореалистичные иллюстрации, «оживлять» портреты и создавать новые изображения.
- Стоимость разработки и обучения алгоритма варьируется от нуля до сотен миллионов долларов.
- ИИ-искусство способно вдохновить, но его доступность может создать ряд проблем.

Историю сгенерированного ИИ-искусства можно проследить до открытия машинной графики и изобретения компьютера. Тогда исследователи использовали базовые алгоритмы для создания простых узоров и форм.

В 1967 году немецкий математик и учёный Фридер Наке разработал портфолио под названием *Matrix Multiplications*, состоящее из 12 изображений. Он создал квадратную матрицу и заполнил её числами, которые последовательно умножались сами на себя. Исследователь перевёл полученные результаты в образы заданных интервалов, где каждому значению присвоил визуальный знак определённой формы и цвета. Затем он поместил фигуры в растр в соответствии со значениями матрицы. В своих работах Наке

часто использовал генератор случайных чисел и, вероятно, частично автоматизировал процесс умножения.

В 1973 году художник Гарольд Коэн разработал набор алгоритмов AARON, способный рисовать «от руки» определённые объекты. Он обнаружил, что система стала создавать ранее неизвестные формы. Сперва программа генерировала абстрактные картины, а затем научилась рисовать более сложные фигуры, включая камни, растения и людей.

С 1990 года исследователи и художники начали использовать ИИ-модели в робототехнике, обучая машины созданию картин и скульптур.

В 2015 году инженер Google Александр Мордвинцев запустил программу компьютерного зрения DeepDream, использующую свёрточную нейросеть для поиска и улучшения паттернов в изображениях с помощью алгоритмической парейдолии. Принцип работы системы заключается в искажении исходной картинки в соответствии с тем, какие её фрагменты напоминают модели те или иные знакомые объекты. Когда Google опубликовала подход и открыла исходный код алгоритма, на рынке появилось множество инструментов и сервисов, позволяющих всем желающим преобразовывать свои фото в «психоделические» изображения.

В 2022 году ИИ-искусство используется в различных сферах, включая маркетинг, моду и развлечения. 2022 год – бум качественных, построенных на разных алгоритмах инструментов делает нейротворчество доступным для всех, у кого есть смартфон с подключением к интернету.

Когда-то новым веянием творчества считалась фотография. Спустя почти 200 лет существования она не заменила художников и деятелей искусства, а заставила их развиваться и приспособливаться. Искусство, в какой бы форме оно не проявлялось, заставляет людей чувствовать. И есть много места для новых художественных граней, способных вызвать ранее неизвестные ощущения. Красивые картинки людей заполнили интернет. Только это уже не фотографии, и этих людей не существует на этой планете. Это результат работы нейросети Stable Diffusion с фотореалистичным модулем.

Конечно, фотография – это не только красивая картинка, а процесс. Например, нейросети не смогут сгенерировать снимки со свадьбы или выпускного, фотографии с мероприятия или концерта [2].

Нейросети однозначно не займут всю нишу художников, копирайтеров и журналистов, фотографов. Они не смогут предлагать принципиально новые идеи (пока что). Но ускорить работу, где есть рутинные задачи можно уже сейчас. Также получить вдохновение за счёт генерации творческих идей, на которых обучалась модель не составит труда, что поможет избежать «выгорания». Нужно помнить, что у человека намного больше преимуществ, ведь информацию мы обрабатываем десятилетиями с помощью разных рецепторов, чего лишены нейросети. Человека можно обойти там, где есть математические правила (например: шахматы), но в творческих делах они

лишены абстрактного мышления и могут служить человеку как помощники и генераторы новых идей для творчества [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Злобин, В. К. Нейросети и нейрокомпьютеры : Учебное пособие / В. К. Злобин, В. Н. Ручкин. – BHV, 2011. – 256 с. – ISBN 978-5-9775-0718-9. – Текст : непосредственный.
2. Макушин, А. Как нейросети начинают заменять фотографов / А. Макушин. – [12 января 2023]. – Текст : электронный // Дзен. – URL: <https://dzen.ru/a/Y8AIhMwsp1DtjGO6>.
3. Конец или второе дыхание : как нейросети меняют мир изобразительного искусства. – URL: <https://forklog.com/exclusive/ai/konets-ili-vtoroe-dyhanie-kak-nejroseti-menyayut-mir-izobrazitelnogo-iskusstva> – Текст : электронный.
4. Смогут ли нейросети заменить художников, копирайтеров и журналистов? – [9 октября 2022]. – URL: <https://habr.com/ru/post/692248/> – Текст : электронный.

УДК 78.03:781.2]:781.5(047.37)

*Е. С. Бабенко,
доцент, кандидат искусствоведения,
кафедра истории, теории музыки и композиции,
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ФИКТИВНОЕ АВТОРСТВО В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ: РЕТРОСПЕКТИВА И ТЕКУЩЕЕ СОСТОЯНИЕ

Проблема авторства привлекала внимание учёных с древних времён. Непрерывная заинтересованность ею исследователей в той или иной степени стимулировала поступательно-динамическое появление трудов в этой сфере, зависимую от самой логики развития определённых направлений или жанров художественных произведений «открытого» авторства. Напротив, изучение проблем фиктивного авторства происходило фрагментарно и состояло из неравномерных «всплесков» любопытства учёных и её угасания.

В рамках научного дискурса относительно проблем фиктивного авторства, прослеживается несколько конструктивных линий. К концу XIX века эта проблема рассматривалась, преимущественно, в текстологическом ракурсе.

С конца XX – начала XXI века наряду с проблемой двойной лингвистической сущности имени, учитывая то, что игра – это лишь отдельный художественный приём, к которому обращаются

мистификаторы, – выдвигаются вопросы фиктивного авторства в свете явлений, связанных с игрой, фикцией, симуляцией, симулякром. Последняя тенденция вызвана проблемой не только философски культурологической, но и социально-психологической сущности явления, зависимо от расслоения современного мировоззрения на реальную действительность и вымышленную реальность.

История исследования феномена фиктивного авторства начиналась с первых попыток собирания подобных артефактов. Такая тенденция сказалась в эпоху раннего Возрождения и заключалась в потребности атрибуции старинных произведений.

В начале XX века фиктивное авторство начало не только рассматриваться в ракурсе атрибуции, но и изучаться в контексте теории и истории культуры. Проблема диалога «своего» и «чужого» стала одной из центральных философских тем, что стимулировало любопытство учёных к фиктивному авторству.

О мистификации как о предмете теоретического исследования одним из первых заговорил русский писатель и переводчик Е. Ланн. Поскольку основу мистификации составляет техника стилизации, к которой обращается мистификатор, труд Е. Ланна посвящён её теоретическим аспектам. В замечании литературоведа относительно карнавальной природы этого феномена ощущается влияние идей М. Бахтина.

В аспекте текстологического изучения проблемы фиктивного авторства, Д. Лихачёв рассматривает феномен приписывания произведений определённой авторитетной, известной личности как по осознанным (умышленная фальсификация), так и неосознанным причинам, (когда приписывание другому сопровождается внутренней уверенностью в правильности такой атрибуции). Опираясь на теорию Д. Лихачёва, культуролог И. Смирнов одним из первых объяснил законы исторического распространения фиктивного авторства в свете философии культуры и принципов её эволюции.

Вопроса о морально-этической стороне фиктивного авторства касается В. Кунин. С одной стороны, немало фальсификаторов внесли весомый вклад в развитие своей национальной культуры, с другой – обогащая творческое наследие своего народа, они прибегали к опасной и в какой-то степени преступной игре по отношению к национальной культурной эволюции в целом.

Мистификацию как знак игровой концепции и явление, подчинённое общим законам развития культуры, рассматривает Е. Гениева. Игра как необходимое условие любого творчества, по мнению исследователя, у мистификатора приобретает гипертрофированные размеры.

Среди многообразия проявлений игры в культурном пространстве XX века в музыкальном искусстве существует имманентный игре принцип амбивалентности как раздвоения игровой реальности на действительную и вымышленную. Именно мистификации присущ принцип амбивалентности,

который и отражает главный принцип взаимосвязи составляющих её текста. Мистификация как разновидность фиктивного авторства и особый тип текста с литературоведческой и культурологической точек зрения рассмотрена в диссертации И. Поповой, которая одной из первых обращается к системному изучению мистификации на уровне слова (имени), сюжета и текста, принципов связи «нормального» и фиктивного авторства, особенностей речевых процессов мистификации. Критик и переводчик В. Козаровецкий рассматривает мистификацию как особый литературный жанр с присущими ему чертами, со своими ограничениями и возможностями, правилами и приёмами.

Поскольку проблемы авторства в музыке – это одна из самых «подвижных» отраслей музыковедения сегодня (относительно наполнения базы данных), а это всегда вдохновляет заинтересованного исследователя разгадывать массу загадок, головоломок и тайн истории музыки, – вспомним слова французского писателя, мыслителя, моралиста Себастьян-Рош Николя де Шамфора: «Можно поспорить, что любая распространённая идея, любая общепринятая условность является безрассудной, поскольку принята наибольшим числом людей» («Максимы и мысли», 1795).

ЛИТЕРАТУРА

1. Попова, И. Л. Литературная мистификация в историко функциональном аспекте : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук : 10.01.08 / И. Л. Попова ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1992. – 19 с. – Текст : непосредственный.

УДК 780.8:78.02:78.09

***Е. В. Баланник,**
преподаватель по классу гитары
МБОУ ДО «Школа искусств № 3
города Донецка»,
г. Донецк*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ КЛАССЕ, И МОТИВАЦИЯ УЧАЩИХСЯ ПРИ ПОДГОТОВКЕ К КОНКУРСНЫМ ВЫСТУПЛЕНИЯМ

Музыкальное образование играет важнейшую роль в формировании и развитии личности ребёнка. Занятия на инструменте не только обучают исполнительским навыкам, но и развивают слух, чувство ритма, координацию движений, память, мышление и творческие способности. Через музыку ребёнок познаёт красоту окружающего мира, учится самовыражаться, а уроки

с преподавателем становятся значимым элементом его интеллектуального становления.

Чтобы обучение было максимально эффективным, организация учебного процесса в инструментальном классе должна быть продуманной, структурированной и направленной на всестороннее развитие учащегося.

1. Особенности организации урока. Занятия на инструменте – это не просто система технических упражнений, а целостный художественно-педагогический процесс, направленный на раскрытие индивидуальности обучающегося, развитие творческого мышления и эмоциональной отзывчивости.

Задача преподавателя – создать атмосферу увлечённости, успеха, доверия и вдохновения, где каждый ребёнок ощущает радость от общения с музыкой.

Особое внимание уделяется подготовке к конкурсным выступлениям. Конкурс – это не только проверка знаний и умений, но и важный этап личностного роста, формирования уверенности, ответственности и сценической культуры. Участие в подобных мероприятиях должно быть добровольным и осознанным выбором учащегося и его родителей. Только в этом случае подготовка будет проходить с внутренней мотивацией, без давления и излишнего напряжения.

2. Подготовка к конкурсным выступлениям. Подготовка к конкурсу должна начинаться заблаговременно, чтобы у ребёнка было достаточно времени для освоения репертуара и формирования уверенности на сцене. Преподаватель подбирает произведения, соответствующие требованиям конкурса и уровню подготовленности учащегося. Важно не только выучить произведение, но и осмыслить его, понять замысел автора и прожить образ.

Эффективными формами подготовки являются регулярные пробные выступления и прослушивания, которые помогают ребёнку привыкнуть к сцене, преодолеть скованность и научиться управлять эмоциями во время исполнения.

Психологическая подготовка. Волнение перед выходом на сцену естественно и является частью концертного процесса. Оно должно направляться в положительное русло, а не подавляться. Эффективными средствами преодоления страха сцены являются:

- тщательная подготовка и уверенность в собственных навыках;
- визуализация успешного выступления, когда ребёнок представляет себе исполнение и ощущает радость от игры;
- импровизированные «мини-выступления», например, перед коллегой или одноклассником, для тренировки концентрации и волевых качеств.

Большинство ведущих педагогов отмечают, что психологическая готовность не менее важна, чем исполнительская техника. Публичное исполнение становится своеобразной «проверкой на прочность», оценивая степень готовности материала, исполнительскую одарённость и волевые качества музыканта.

Репетиции, максимально приближённые к сценическим условиям, помогают ребёнку адаптироваться к акустике, инструменту и пространству, повышают комфорт и уверенность перед конкурсом.

3. Мотивация и поддержка. Эмоциональная поддержка со стороны педагога и родителей играет ключевую роль. Похвала за успехи, внимание к каждому достижению и подчёркивание положительных сторон помогают ребёнку поверить в себя и почувствовать значимость своих усилий. Позитивное подкрепление формирует устойчивый интерес к обучению и повышает мотивацию.

Методы формирования мотивации:

Участие в конкурсах, фестивалях и мастер-классах – помогает увидеть результаты своих усилий, повысить уверенность и познакомиться с опытом ведущих педагогов.

Совместное планирование целей и задач – обсуждение целей и создание условий для профессионального роста учащегося.

Выбор интересного и посильного репертуара – сочетание интересов ребёнка и педагогических задач.

Коллективное музицирование – участие в ансамблях, совместных концертах, творческое общение.

Творческая свобода и эксперимент – поощрение личной интерпретации, свободы и эмоциональной выразительности.

Заключение. Подготовка учащихся к конкурсным выступлениям – это многогранный процесс, включающий техническое, психологическое и художественное развитие личности. Грамотно выстроенная работа педагога, основанная на поддержке, вдохновении и уважении к индивидуальности ребёнка, превращает обучение музыке в живой, осмысленный и творческий процесс. Именно через такие занятия рождается уверенность, раскрывается талант и формируется та внутренняя сила, которая делает выступление настоящим искусством.

*И. А. Бессонова-Рубинская,
преподаватель факультета СПО,
отдела «Теория музыки»,
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИЧЕСКОЙ СЮИТЫ Г. Т. ХОЛСТА «ПЛАНЕТЫ» op. 32

В курсе дисциплины «Анализ музыкальных произведений» всегда существует необходимость пополнения перечня произведений новыми художественными образцами, которые могут обогатить слушательский кругозор и аналитический опыт студентов. Расширить традиционный список образцов, которые рассматриваются на занятиях, может симфоническая сюита английского композитора Густава Теодора Холста «Планеты» op.32 (1916).

Художественная и эстетическая ценность произведения не вызывает сомнений. Симфоническая сюита «Планеты» успешно прошла проверку временем. За более чем столетнюю историю существования произведение приобрело популярность и входит в репертуар известных коллективов. Музыкальный материал сюиты востребован в современном культурном пространстве: цитируется в саундтреках к кино- и анимационным фильмам и сериалам, используется в видеоиграх, воспроизводится в виде ремиксов, аранжируется для различных исполнительских составов. Эта «узнаваемость» музыки в молодежной среде создает благоприятную основу для усвоения теоретической информации о произведении, а также развития и совершенствования аналитических навыков.

Дидактический уровень произведения как материала для учебного анализа позволяет выполнить ряд учебных задач: проанализировать композицию циклической формы; выявить её общие драматургические особенности; проследить взаимосвязь формы и содержания сюиты в связи с программным замыслом; продемонстрировать жизнеспособность классических музыкальных форм в современном искусстве.

Густав Теодор Холст (1874–1934) – английский композитор и педагог. Он внёс большой вклад в сохранение и развитие лучших традиций национальной композиторской школы, изучал и популяризировал отечественный фольклор, стоял у истоков музыкального образования для женщин. Густав Холст оказал значительное влияние на ряд молодых английских композиторов, включая Э. Руббра, М. Типпета и Б. Бриттена. Творческое наследие композитора составляют оперы, балеты, произведения для симфонического оркестра, хора, инструментальные и вокальные сочинения, музыка к драматическим спектаклям.

Настоящую известность композитору принесла симфоническая сюита «Планеты» op.32 (1916), в которой проявился характерный для композитора синтез традиционных и новаторских тенденций. В этой красочной партитуре, насыщенной ярким тематизмом, ритмической изобретательностью, отмеченной блестящим мастерством инструментовки, слышно увлечение музыкой русской школы – Римского-Корсакова, Скрябина, Стравинского, Глазунова. Каждая часть сюиты названа в честь одной из планет Солнечной системы. Однако замысел произведения продиктован не астрономической тематикой, а является результатом увлечения Холста астрологией.

Порядок планет в сюите Холста отличается от привычного астрономического. По замыслу автора каждая часть сюиты предназначена для передачи идей и эмоций, связанных с влиянием планет на психологию человека, а не римских божеств: «Марс, вестник войны», «Венера, вестник мира», «Меркурий, крылатый посланник», «Юпитер, приносящий радость», «Сатурн, вестник старости», «Уран, волшебник», «Нептун, мистик».

Семичастная композиция сюиты построена на чередовании быстрых и медленных частей: *Allegro, Adagio, Vivace, Allegro, Adagio, Allegro, Andante*. К общим композиционным особенностям сюиты можно отнести:

- 1) программный замысел произведения, отражающий астрологическую характеристику семи планет Солнечной системы;
- 2) двойные названия частей – планета + образное определение, позволяющие уточнить для слушателя содержание музыки;
- 3) яркий контраст соседних частей сюиты по темпам и образному содержанию музыки;
- 4) соответствие очередности названий не астрономическому, а астрологическому порядку;
- 5) композиция сюиты в первых четырёх частях укладывается в логику сонатно-симфонического цикла. Однако медленный «Сатурн», стремительный «Уран» и «затухающий» «Нептун» создают новые смысловые и темповые сопряжения с начальными частями сюиты;
- 6) обрамление композиции сюиты частями с общим размером 5/4;
- 7) красочное окончание сюиты с использованием в коде «Нептуна» звучания женского хора за сценой.

Помимо интересного общего композиционного решения сюиты «Планеты», структурные особенности каждой части, тематизм и его развитие, инструментовка также заслуживают внимания и могут быть изучены в перспективе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковнацкая, Л. Г. Английская музыка XX века (истoki и этапы развития) : очерки / Л. Г. Ковнацкая. – Москва : Советский композитор, 1986. – 216 с. – Текст : непосредственный.
2. Ковнацкая, Л. Г. Корифей английской музыки. К столетию Густава Холста / Л. Г. Ковнацкая ; главный редактор Ю. С. Корев – [Москва,

1975]. – Текст : электронный // «Советская музыка» («Музыкальная академия») – Вып.1. – С. 134–135. – URL: <https://mus.academy/articles/k-izucheniyu-zaruezhnoi-kultury?highlight=%D0%A5%D0%9E%D0%9B%D0%A1%D0%A2%D0%90>.

УДК 78.087

Н. Л. Биджакова,
*кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерской подготовки
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ВИОЛОНЧЕЛЬНАЯ СОНАТА И РЕКВИЕМ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО: ПАРАЛЛЕЛИ СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ

В юбилейный год 80-летия Победы СССР в Великой Отечественной войне среди актуальных вопросов музыковедения находится осмысление патриотической темы в области академической музыки. В связи с этим, особенно необходимым видится разъяснение этой проблематики в инструментальной музыке, не связанной со словом и открытой программностью.

Среди отечественных камерных произведений, в которых композиторы инструментальными средствами отображали масштабы трагедийных и героических событий, находится Соната *B-dur* для виолончели и фортепиано Д. Кабалевского¹, ор. 71 (1962). Как известно, Соната посвящена М. Ростроповичу (инициирована виолончелистом, буквально добивавшимся от композиторов-современников создания музыки для виолончели).

Этот камерно-ансамблевый опус считается лучшим в инструментальном творчестве Д. Кабалевского и до сих пор сохраняет свою значимость в концертном и педагогическом репертуаре. Исследователи рассматривают произведение как подход автора к более масштабному вокально-симфоническому полотну мемориального жанра, посвящённому памяти погибших на фронтах Великой Отечественной войны – Реквиему для солистов, детского и смешанного хоров и

¹ С военной тематикой у композитора, кроме опер «В огне» ор. 37 (1943), «Семья Тараса» по повести Б. Горбатова «Непокорённые» ор. 47 (1946–1950) и некоторых песен (например, «Четвёрка дружная ребят» на стихи С. Маршака, «Девушка ждёт меня» на стихи Е. Долматовского, песенный цикл о партизанах «Народные мстители»), соотносятся инструментальные сочинения: Второй струнный квартет *g-moll* ор. 44 (1945), Вторая ор. 45 (1945) и Третья ор. 46 (1946) фортепианные сонаты, вторая часть Первого концерта для виолончели с оркестром *g-moll* ор. 49 (1949) – *Largo*, посвящённая павшим русским солдатам в Первой и Второй мировых войнах; симфонические: Симфоническое посвящение «Памяти героев Горловки» *es-moll*, соч. 78 (1965), Симфоническая поэма «К Вечному огню в Брянске», ор. 85 (1968).

большого симфонического оркестра на слова Р. Рождественского ор. 72², созданному в один год с Виолончельной сонатой. «Тем, кто погиб в борьбе с фашизмом» – начертано на первой странице партитуры Реквиема.

Рассмотрим точки соприкосновения между двумя разножанровыми сочинениями. Прежде всего – это общая концептуальная парадигма авторского осмысления эпохальных событий. В литературной основе Реквиема – поэтических строках Роберта Рождественского – сконцентрирована основная идея: «Помните! Через века, через года, – помните! О тех, кто уже не придёт никогда, – помните! Не плачьте! В горле сдержите стоны, горькие стоны. Памяти павших будьте достойны! Вечно достойны!». Ключевые содержательные компоненты – жизнь, смерть, оплакивание, память – обнаруживаются и в замысле Сонаты, становясь базовыми идеями для воплощения сильных чувств, глубокого психологизма и философских размышлений, проникающих во все структурные элементы музыкальной ткани (ладовую окраску, фактуру, ритмическую организацию и др.):

- передавая скорбь, композитор опирается на элегическую жанровую природу, характерную для мемориальных произведений в русской инструментальной музыке;

- преобладание сумрачного настроения трансформирует мажорную ладовую основу. Примечательно, что вступление к Реквиему («Помните») и первая часть Виолончельной сонаты – в одной тональности (Си бемоль мажор). Двойственность звучания мажора в Реквиеме объясняется авторским пояснением, предпосланным к произведению: «Сочинение это написано о погибших, но обращено к живым, рассказывает о смерти, но воспеваает жизнь, рождено войной, но всем своим существом устремлено к миру» [1, с. 124]. Неоднозначность трактовки тональности си бемоль мажор в Сонате достигается применением альтерации, которая размывает лад, делает его зыбким. Только в заключительном разделе Финала тема вступления приобретает просветлённый утвердительный оттенок основной тональности;

- общность фактуры и ритмической организации просматривается, например, во вступительном *Andante molto sostenuto* Сонаты (тяжёлый шаг секундовых интонаций дуолей из глубины нижнего регистра) и в инструментальной структуре во второй части Реквиема;

- вкрапление фанфарных интонаций создаёт состояние собранности, тревожности (например, звучит как «грозное дыхание войны» в четвёртой части Реквиема «Поступь дивизий»; в качестве отражённого сигнала – в

² Музыка Реквиема, основной идеей которого является пробуждающая воля к жизни в память погибших, была отмечена Государственной премией имени М. И. Глинки (1966). В XXI веке Реквием продолжает быть исполняемым произведением: в виде концертного выступления (с роялем вместо симфонического оркестра), как, например, в 2010 и в 2024 гг. Академическим хором Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова под руководством выпускников кафедры дирижирования академическим хором; в полной версии – в программе, посвящённой 80-летию Великой Победы (в юбилейный 2025 год) Государственной академической капеллой Санкт-Петербурга Губернаторским симфоническим оркестром Санкт-Петербурга (дирижёр Антон Лубченко) и др.

проходящих эпизодах Сонаты: *Molto tranquillo* – от вступительного раздела к энергичному сонатному аллегро, *Piu tranquillo* – переход ко второй части);

– арочная конструкция циклической формы (в обоих произведениях вступительная тема звучит в финальной части).

Обобщая вышесказанное, следует подчеркнуть, что композитор апробировал некоторые композиционные и стилистические решения в камерно-инструментальной Сонате (жанровое обобщение, жанровое искажение, масштабирование, символизм), сумев воплотить в ней мощную проблематику, затем многое использовал в более монументальном вокально-симфоническом жанре. Данный опыт способствовал расширению выразительных качеств в области ансамблевой музыки (колористические возможности, инструментальные приёмы, фактурные находки, тембровая драматургия и др.). Виолончельную сонату можно считать инструментальным реквиемом, примером жанрового синтеза, что необходимо учитывать в освоении данного сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитрий Кабалевский : Творческие встречи. Очерки. Письма : сборник / составитель В. Викторов. – Москва : Советский композитор, 1974. – 397 с. – Текст : непосредственный.

УДК 792:394.4:398(477.64)

Н. В. Богова,
преподаватель кафедры искусство фотографии,
аспирант кафедры культурологии,
ФГБОУ ВО «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»,
г. Луганск

КУЛЬТУРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ: НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ПРАЗДНИКОВ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Вопросы, связанные с сохранением национальных традиций, фольклора, родного языка и других элементов культурного наследия, остро встают перед нами в современном мире. Л. Н. Гумилёв, развивая свою уникальную теорию этногенеза, предсказывал, что в XXI веке Россию ждёт «золотая осень» – период культурного расцвета и процветания. Однако сегодняшняя социальная реальность ставит перед народами задачу установления взаимопонимания и диалога между культурами, так как этнические конфликты возникают порой

даже внутри одного государства. Эта ситуация полностью применима и к Луганской Народной Республике, где вопросы межнационального согласия остаются крайне актуальными.

Подход к изучению фольклора базируется на рассмотрении его как формы эстетической культуры, отзеркаливающей народные ценности, ментальные особенности и мировоззрение. Это восприятие стало фундаментом для детального исследования календарных традиций, обрядов и связанных с ними фольклорных текстов, собранных в трудах ведущих этнографов: А. Н. Афанасьева, А. Бурцева, В. И. Даля, М. Забылина, И. Калинского, Н. И. Костомарова, И. М. Снегирёва, А. В. Терещенко, П. В. Шейна и многих других.

При изучении народной культуры Луганщины основным источником информации являются и исследования научных сотрудников Луганского краеведческого музея: В. Я. Башкиной, Т. В. Вихровой, Н. М. Каплуна.

А. А. Конович в своей работе «Театрализованные праздники и обряды в СССР» изучил и проанализировал особенности режиссуры народного праздника, сложности написания сценария для театрализованного народного праздника, он поднимает проблемы, с которыми сталкивается режиссёр театрализованного представления при работе с режиссурой народного праздника [2].

В XXI веке, на фоне значительных глобальных изменений и динамичного развития общества, вопросы поддержки и восстановления народной традиционной культуры становятся значимыми. Особенно важна в этом контексте Луганщина, где пересекаются процессы модернизации, этнической идентификации и глобализации [1]. В данных условиях ключевую роль играет вовлечение молодёжных слоёв общества в изучение и практическое усвоение регионального культурного наследия. Активное участие молодёжи в творческих процессах на основе традиционных форм культуры обеспечивает сохранение культурной преемственности и способствует жизненному развитию народного искусства.

Для реализации целей сохранения и развития народной культуры в Луганской Народной Республике организуются специализированные конкурсы, фестивали и открываются дома ремёсел, чьи задачи связаны с обращением к истокам культурных традиций. В качестве примера рассмотрим режиссёрскую и драматургическую специфику Открытого республиканского этнофестиваля-конкурса народных культур. Основная цель этого события заключалась в поддержке и развитии народного самостоятельного творчества, популяризации разнообразных направлений и жанров национального искусства и декоративно-прикладного творчества. Помимо этого, фестиваль способствовал повышению уровня исполнительского мастерства солистов и коллективов, работающих в национальных традициях, а также формированию патриотического сознания у молодого поколения через народные культурные практики.

Республиканский этнофестиваль-конкурс традиционных народных культур проходил на открытом воздухе в художественной мастерской «Макаров Яр», расположенной в селе Пархоменко Краснодонского района. Мероприятие заняло целый день и собрало свыше 400 посетителей, включая гостей из России, Донецкой Народной Республики и всех районов Луганской Народной Республики.

В фестивале могли участвовать все желающие без ограничений по возрасту, которые работают в сферах вокального, хореографического, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Исполнители представляли разнообразные формы народных традиций, охватывающих музыкальные, песенные, танцевальные, игровые, театральные и ремесленные жанры самобытного фольклора и этнографии.

Фестиваль-конкурс проводился в 4-х номинациях и оценивался по следующим критериям:

1. «Вокальное искусство»: включая сольных исполнителей, малые ансамбли от 3 до 8 участников и крупные коллективы с количеством от 9 человек и более. Участники исполняли два композиционно разных произведения. Оценка учитывала аутентичность, уровень исполнительского мастерства, творческий подход и сценическую культуру.

2. «Хореография»: конкурсанты демонстрировали два номера – народные или стилизованные танцы, а также танцевальный фольклор. Критерии оценки включали сохранение народных особенностей исполнения, технику, сценическую культуру, оригинальность и художественную выразительность постановки.

3. «Декоративно-прикладное искусство»: участники представили по одной работе в таких направлениях, как художественная обработка природных материалов, работа с древесиной и металлом, изделия из теста, керамика, народная живопись, писанкарство, текстильное творчество, роспись по ткани и другие техники. Оценивалось знание народных традиций, соответствие тематике, применение традиционных технологий и мастерство выполнения.

4. «Театрализованные формы (обряды)»: включали постановки с элементами народных обрядов (этюды, сценки). Оценивали оригинальность режиссёрской идеи, актёрское мастерство, творческую интерпретацию этнографического материала и целостность композиции [3].

Режиссёр мероприятия разделил площадку на различные интерактивные зоны, а именно:

1) сценическая площадка, на которой проходила конкурсная программа;
2) фан-зоны «Галерея талантов», представляющие города и районы Луганской Народной Республики, демонстрирующие декоративно-прикладное и изобразительное искусство;

3) мастер-классы в таких направлениях как: изготовление авторской игрушки; изготовление традиционной игрушки – свистульки; изготовление традиционной кухонной утвари на гончарном круге; плетение из бумажной лозы; ткачество, изготовление гобелена, изготовление пояса; куклы-мотанки;

4) поляна фольклорных игр и забав для всей семьи, на которой проводились фольклорные игры (хороводы, ручейки, плетень и т. д.).

Фестиваль оказал глубокое влияние на посетителей, создавая особую атмосферу, насыщенную важными для них представлениями, понятиями, принципами и идеалами. Прежде всего, это пробуждает патриотические чувства, повышает эмоциональное благополучие, помогает найти жизненные ориентиры в период экономических перемен и усиливает веру в государство и органы управления.

Постановка масштабных шоу целиком сосредоточена на восприятии аудитории, следовательно, она обязана быть увлекательной и доступной для понимания [4]. Современная публика предъявляет высокие требования к развлечениям, поэтому ей необходимо захватывающее представление, поддерживающее постоянный интерес. Чтобы удержать внимание зрителей, важно радовать их непредсказуемыми сюрпризами, яркими появлениями героев и исполнителей. В результате анализа республиканского этно-фестиваля-конкурса народных культур можно заключить, что он активно вошёл в культурное пространство региона, став его значимой составляющей. Проведение такого фестиваля-конкурса играет ключевую роль в сохранении и передаче культурного достояния. Режиссёрам театральных постановок надлежит возвращать к жизни обычаи, обряды и ритуалы через разнообразные мероприятия, разъясняя смысл фольклорно-этнических торжеств и раскрывая их глубинный смысл.

Реализовать идею укрепления культурной самобытности посредством стимулирования народного творчества возможно с помощью целевых государственных и региональных инициатив в сфере культуры. В приоритетном порядке необходимо сосредоточиться на восстановлении, исследовании, популяризации, применении и обогащении духовного наследия, прежде всего, основных этно-национальных корней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вихрова, Т. В. Формирование этнической структуры Луганщины (XVII – нач. XX в.) / Т. В. Вихрова. – Текст : непосредственный // Традиционно-бытовая культура Луганщины конца XIX – начала XX столетия : сборник научных статей (серия «Краеведческие записки». Выпуск VI). – Луганск: ТОВ «Прес-експрес», 2013. – с. 16–52.
2. Конович, А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – Москва : Высшая школа, 1990г. – 206 с. – Текст : непосредственный.
3. Положение об Открытом республиканском этно-фестивале-конкурсе народных культур / Министерство культуры, спорта и молодёжи Луганской Народной Республики. – [23 августа 2018 г.] – 17 с.
4. Старикова, А. С. Фестиваль национальных культур как форма сохранения нематериального культурного наследия / А. С. Старикова. –

УДК 65.01+004+78

Н. Н. Вертиль,
*кандидат экономических наук, доцент,
кафедра менеджмента,
ФГБОУ ВО «Донецкий
государственный университет»,
г. Донецк*

ЦИФРОВЫЕ ДВОЙНИКИ И МОДЕЛИРОВАНИЕ БИЗНЕС-ПРОЦЕССОВ КАК ИНСТРУМЕНТЫ ОПТИМИЗАЦИИ УПРАВЛЕНИЯ ПРОЕКТАМИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

В XXI веке сфера культуры переживает фундаментальную трансформацию, обусловленную стремительным развитием цифровых технологий, которые коренным образом меняют способы создания, распространения и потребления культурного контента. Эта цифровая революция ставит перед традиционными подходами к менеджменту в сфере культуры новые вызовы и открывает беспрецедентные возможности.

Актуальность исследования определяется необходимостью глубокого анализа этих изменений и разработки эффективных стратегий управления в условиях цифровой среды. Цифровизация трансформирует культурный ландшафт, порождая новые формы культурного потребления и взаимодействия с институтами: от онлайн-платформ и виртуальных выставок до цифровых сообществ и интерактивных проектов. Это требует от руководителей культурных учреждений освоения новых компетенций, связанных с цифровым маркетингом, аналитикой данных, управлением онлайн-контентом и эффективным взаимодействием с аудиторией в цифровом пространстве.

В данной связи, изучение синтеза менеджмента и цифровизации в сфере культуры является крайне актуальным, поскольку позволяет выявлять и анализировать инновационные практики, формировать эффективные стратегии управления и способствовать устойчивому развитию культурного сектора в эпоху цифровой трансформации. Понимание и адаптация к этим изменениям необходимы для сохранения культурного наследия, стимулирования творческой деятельности и обеспечения широкого доступа к культурным ценностям для всех членов общества.

Применение цифровых двойников в моделировании бизнес-процессов в управлении проектами в сфере культуры открывает революционные

возможности, объединяя виртуальные симуляции с реальными данными для повышения эффективности и качества.

Виртуальное планирование и моделирование событий и проектов составляет основу для эффективного управления. Создание детальных виртуальных моделей позволяет визуализировать сложные проекты, будь то организация масштабной выставки или реконструкция исторического здания. Эти модели обеспечивают точную визуализацию пространства, планирование логистики и маршрутов, а также позволяют оценить различные сценарии развития событий, будь то изменение количества посетителей или погодные условия. В результате обеспечивается детальное планирование бюджета и ресурсов, что позволяет минимизировать риски и оптимизировать затраты.

Следующим важным аспектом является оптимизация бизнес-процессов. Цифровые двойники позволяют анализировать текущие процессы, выявляя узкие места и неэффективные операции, будь то продажа билетов, логистика или обслуживание посетителей. Виртуальное тестирование изменений, таких как внедрение новой системы онлайн-продаж, позволяет оценить их эффективность без риска для реального проекта. Это приводит к оптимизации логистики и управления ресурсами, а также открывает возможности для автоматизации и роботизации процессов, что значительно повышает производительность.

Привлечение аудитории и улучшение опыта посетителей становятся ключевыми элементами успеха. Цифровые двойники способствуют созданию виртуальных туров и интерактивных экспозиций, расширяя доступ к культурным объектам. Возможность создания персонализированных маршрутов и рекомендаций на основе интересов посетителей значительно улучшает их впечатления. Сбор данных о посещаемости, поведении и обратной связи позволяет улучшить качество мероприятий и проектов, а интерактивные игры и развлечения привлекают новые аудитории.

Наконец, эффективное управление данными и принятие решений обеспечивает основу для успешного управления проектами. Сбор и анализ данных с различных источников позволяют принимать обоснованные решения на основе фактической информации, прогнозировать будущие тенденции, планировать мероприятия и оптимизировать ресурсы. Это также способствует улучшению маркетинга и продвижения, а также повышает эффективность коммуникации между всеми участниками проекта.

В совокупности, использование цифровых двойников в управлении проектами в сфере культуры представляет собой трансформационный подход, который переводит управление от интуитивных решений к подходу, основанному на данных. Это позволяет повысить эффективность, снизить риски, улучшить качество и сделать культурный опыт более привлекательным и доступным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музычук, В. Ю. Основные направления цифровизации в сфере культуры : зарубежный опыт и российские реалии / В. Ю. Музычук. – Текст : непосредственный // Вестник Института экономики Российской академии наук. – 2020. – № 5. – С. 49–63. – DOI 10.24411/2073-6487-2020-10056.
2. Прончатов, А. О. Перспективы цифровизации и возможности её совершенствования в сфере культуры / А. О. Прончатов. – Текст : непосредственный // Профессиональная ориентация. – 2024. – № 4-4. – С. 57–62.
3. Федосеева, С. М. цифровизация в сфере культуры / С. М. Федосеева, Д. А. Шевченко, М. Б. Хрипунова. – Текст : непосредственный // Наука Красноярья. – 2022. – Т. 11. – № 3–2. – С. 167–175.

УДК 785.7

*Л. В. Волкова,
кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра общего фортепиано,
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

За многие годы композиторы, обращаясь к жанру камерно-инструментального ансамбля, создали великолепные образцы, ставшие достоянием мировой музыкальной культуры. Во все времена мерилом истинного профессионализма автора служило владение мастерством камерно-ансамблевого письма.

Фортепианное трио существует уже более трёх столетий, сохраняя собственные богатые и многообразные традиции, связанные с его инструментальной спецификой. Для понимания типологических черт жанрового инварианта целесообразно проследить исторический путь фортепианного трио, выявить его эволюцию в соответствии со стилевыми чертами каждой из эпох.

Испытывая на всех этапах своего становления влияние различных направлений развивающегося музыкального искусства, данный жанр всегда сохранял собственные, богатые и разнообразные традиции, прочно коренящиеся в искусстве прошлого и связанные во многом со спецификой его инструментальной основы.

Первоисточниками европейской камерно-инструментальной культуры являются каноны и мотеты XI–XIII веков, возникшие как переложение трёхголосной вокальной музыки.

Процесс становления и развития камерно-инструментальной музыки активнее всего протекал в Европе, где любимым жанром стала трио-соната, возникшая в начале XVII века в северной Италии.

Важным фактором развития форм европейской камерно-инструментальной музыки этого периода является формирование раннеклассического типа сонатного *Allegro* с характерными признаками контрастного тематизма главной и побочной партий. Уже ранние камерно-инструментальные сочинения Й. Гайдна стали первыми произведениями классического сонатно-симфонического цикла.

Возникновение фортепиано с начала 70-х годов XVIII века значительно расширило ансамблевые возможности, имея существенное преимущество: это и дифференцированность динамики, развитие специфической техники, интонационной гибкости, нюансировки, что приближало фортепиано к мелодическим инструментам. Именно это открывало возможности созданию целостности ансамблевого звучания разнородных инструментов, способствовало увеличению роли *legato* и мелодического интонирования в культуре ансамблевого музицирования.

Зрелые композиции В. А. Моцарта, стали вершинами классического камерно-инструментального жанра 80-х годов XVIII века, в которых он мастерски использует их технические возможности, темброво-кolorистическую окрашенность каждого инструмента ансамбля.

Универсальные возможности фортепиано привели к резкой переориентации камерной музыки на жанры и формы с достаточно существенной и подавляющей ролью фортепиано. В произведениях Моцарта окончательно оформляется инструментальный состав классического образца.

В камерно-инструментальном жанре происходят фундаментальные изменения: при солирующей партии одного из инструментов стремление сохранить равноправное участие других инструментов.

В дальнейшем эволюционном процессе развития фортепианного трио, в изменившихся условиях XIX века уже по-новому раскрываются и своеобразно воплощаются тенденции, присущие более ранним стадиям становления жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – Кн. 1 и 2. – 376 с. – Текст : непосредственный.
2. Бялый, И. Е. Из истории фортепианного трио (Генезис и становление жанра) / И. Е. Бялый. – Москва : Музыка, 1989. – 90 с. – Текст : непосредственный.

3. Гайдамович, Т. А. Русское фортепианное трио / Т. А. Гайдамович. – Текст : непосредственный // История жанра. Вопросы интерпретации. – Москва : Музыка, 2005. – 264 с. – ISBN 5-7140-0571-6.
4. Готлиб, А. М. Фактура и тембр в ансамблевом произведении / А. М. Готлиб. – Текст : непосредственный // Музыкальное исполнительство. – Москва : Музыка, 1976. – Вып. 9. – С. 106–140.

УДК 780.8:78.02:78.09

Т. В. Гайдук,
*преподаватель отдела
«Теория музыки» факультета СПО
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
преподаватель музыкально-теоретических
дисциплин, концертмейстер
МБУ ДО «Детская школа искусств № 6
города Донецка»,
г. Донецк*

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ПРЕДМЕТА СОЛЬФЕДЖИО В СТАНОВЛЕНИИ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В цикле музыкально-теоретических дисциплин предмет сольфеджио занимает важнейшее значение на всех этапах обучения.

Однако, сольфеджио нередко вызывает трудности у обучающихся и студентов, что приводит к негативному отношению к предмету.

Для достижения высоких результатов и формирования положительного отношения к предмету преподавателю необходимо заинтересовать обучающихся (студентов). Уместно привести цитату А. Л. Островского: «Увлекательность занятий по сольфеджио – совершенно необходимое условие для достижения положительных результатов. Интерес к занятиям, разумеется, составляет благоприятные условия по любому предмету. Однако следует подчеркнуть важность интереса учащихся к занятиям по сольфеджио. Никогда не удавалось ещё добиться значительных результатов там, где царили скука и формальное прохождение сольфеджио. При этом надо обеспечить верную направленность всего процесса воспитания музыкального слуха, чтобы он давал живые практические действенные навыки, а не учил выполнять формальные задания, которые нужны для экзамена, но не могут быть использованы в музыкальной практике» [1, с. 148].

А. Островский, помимо заинтересованности обучающихся, для достижения положительных результатов отмечает практическую направленность предмета.

«Теоретический предмет <...> не может рассматриваться как самодеятельная дисциплина, это прежде всего – научное обоснование

творческой практики. <...> музыкально-теоретическое образование должно быть тесно увязано со специальностью» [1, с. 6].

Специфика преподавания музыкально-теоретических дисциплин будет различна, в зависимости от специализации обучающихся (студентов).

Рассмотрим на примере основных форм работы практическую значимость предмета сольфеджио в становлении пианиста-концертмейстера.

Сольфеджирование как одна из генеральных форм работы на уроках сольфеджио, представлена разнообразно и включает в себя пение одноголосных и многоголосных упражнений, а также художественных произведений (романсов, фрагментов оперных сцен, инвенций, фуг и т. д.).

Исполнение пианистами романсов (игра фортепианной партии и пение вокальной нотами, словами) на уроках сольфеджио взаимосвязано с дисциплинами концертмейстерский класс и чтение с листа. Эта форма работы формирует необходимые навыки для концертмейстеров в вокальном, хоровом, а также инструментальном классах. Концертмейстер должен знать и уметь исполнить не только партию сопровождения, но и солиста, ансамбля, хора.

Пение двухголосных упражнений (вокальным дуэтом, либо с фортепианным сопровождением) способствует развитию навыка пения многоголосия, которое будет полезно в работе концертмейстера в хоровом классе.

При сольфеджировании немалое место отводится транспонированию. Навык транспонирования одноголосных упражнений поможет в работе концертмейстера в классе транспонирующих инструментов. Здесь также необходимо и знание разных ключей. Транспонирование не только одноголосной линии, но и всей фактуры, будет необходимым при работе концертмейстера в вокальном и хоровом классах. Транспонирование у вокалистов является естественным процессом, поскольку позволяет исполнить произведение в удобной для них тесситуре. Подбор тональности для вокалиста, как правило, осуществляется на начальном этапе разучивания произведения и у концертмейстера есть время для транспонирования достаточно сложной фортепианной партии. В силу достаточно ограниченного певческого диапазона у обучающихся младших классов, концертмейстеру хора необходим навык быстрого транспонирования непосредственно на уроке, в чём помогает функциональное осмысление партии сопровождения.

Такая форма работы как диктант может понадобиться концертмейстеру в тех случаях, когда ноты партии сопровождения отличаются от аудиозаписи или вовсе отсутствуют. Тогда концертмейстер, прослушивая запись, подбирает на слух необходимые подголоски и элементы фактуры.

Написание аккордовых последовательностей на слух и их игра по цифровкам, также помогут в работе концертмейстера в вокальном классе, когда он исполняет фортепианную партию, лишь по аккордовым обозначениям.

Важно, когда в учебном процессе студенты осознают, что все основные формы работы предмета сольфеджио и предъявляемые преподавателям требования не являются самоцелью, но способствуют формированию

грамотного музыканта и помогут им в дальнейшей профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Островский, А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио : пособие для педагогов / А. Л. Островский. – 2-е изд., доп. – Ленинград : Музыка, 1970. – 296 с., нот. – Текст: непосредственный.
2. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе : Размышления педагога / Е. М. Шендерович. – Москва : Музыка, 1996. – 224 с., нот. – (Библиотека музыканта-педагога). – ISBN 978-5-7140-1288-4. – Текст : непосредственный.

УДК 783.29

И. В. Гамова,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории,
теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк

«ВЕЧЕРНЯ ДЕВЫ МАРИИ» К. МОНТЕВЕРДИ: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Творчество итальянского композитора-новатора Клаудио Монтеверди, создателя музыкальной драмы, при его жизни было признано выдающимся явлением музыкального искусства. Современники называли его «пророком новой музыки». После трёхсот лет забвения произведения Монтеверди получили второе рождение и стали неотъемлемой частью художественной культуры XX столетия.

Как и оперное наследие композитора, духовная музыка дошла до нас в минимальном объёме. Это мотеты, псалмы, несколько месс, и подлинный шедевр – “*Vespro della Beata Vergine*” (1610). «Вечерня Девы Марии» создавалась для придворной церкви герцога Гонзага в Мантуе, где композитор располагал великолепными исполнителями. Произведение, написанное для солистов, хора и оркестра, было представлено Монтеверди в 1613 г. в конкурсе на должность капельмейстера венецианского собора Сан-Марко, в котором он прослужил впоследствии многие годы. В «Вечерне» проявился опыт выдающегося композитора-мадригалиста, создателя оперных шедевров «Орфей» (1607) и «Ариадна» (1608).

В «Вечерне» представлены т. н. «первая» и «вторая» практики (т. е. принципы искусства Возрождения и раннего барокко – в трактовке Монтеверди). Это техника *cantus firmus* (с. ф.), хоровая полифония, арии,

ансамбли, дуэты, приёмы «взволнованного» стиля. Композитор соединяет григорианскую монодию с речитативами и мелодиями оперного типа, виртуозными партиями концертирующих инструментов. «Впервые музыка католического культа подвергается глубоко индивидуалистической интерпретации <...>. Подлинное мистическое чувство сливается здесь с лирической теплотой», – отмечает В. Конен [1, с. 253].

Номера «Вечерни» контрастируют в образном, тематическом, фактурном плане, демонстрируют богатство исполнительских средств. Мотет “*Nigra sum*” напоминает речитатив из оперы «Орфей». “*Pulchra es*” представляет собой камерный дуэт сопрано. “*Duo Seraphim*” – виртуозный вокальный дуэт теноров, переходящий в трио, когда в тексте речь идёт о Троице. Псалм “*Nisi Dominus*” – десятиголосный хор в стиле венецианского письма.

В «Вечерне» техника сочинения связана с обработкой песнопений григорианского хора. До XVII ст. использовались приёмы разработки мелодического первоисточника: интонационное, ритмическое, ладовое варьирование; дробление на сегменты, перемещение по голосам хора (и др.). Монтеверди оригинально претворяет принцип мелодии-остинато в монументальной по масштабу и интенсивности развитии “*Sonata sopra Sancta Maria*” из «Вечерни», написанной для ансамбля инструментов и солирующего детского голоса. Фраза хорального напева с текстом “*Sancta Maria, ora pro nobis*” («Святая Мария, молись за нас») повторяется в вокальной партии одиннадцать раз. Григорианское песнопение соединяется с тематизмом инструментального типа, содержащем типичные фигуры «взволнованного» стиля (*stile concitato*), разработанного Монтеверди. На инструментальную форму, обладающую самостоятельной логикой развития, накладываются проведения хора, как бы «парящего» над ней.

В “*Nisi Dominus*” для двух хоров использована техника тенор-остинато. Хорал проводится в крайних разделах композиции в виде *cantus firmus*. Способ обработки хора связан с обновлением тематизма и приёмами изложения. Активное имитационное развитие выдвигает на первый план звучание верхних голосов, развёртывающихся над хоралом.

Магнификат – музыкальная и литургическая кульминация Вечерни. “*Magnificat anima mea Dominum*” – «Величит душа моя Господа», – это славословие Девы Марии (из Евангелия от Луки). Помещая григорианское песнопение в один из крайних голосов, композитор подчёркивает семантическую значимость первоисточника. Это может быть сопрано, альт (соло или группа) в качестве верхнего голоса, тенор в качестве нижнего. В № 3 “*Quia respexit*” партия тенора-соло сочетается с гобоями, затем трубами, флейтами, расцвечивая хорал разными тембровыми красками. В № 6 “*Fecit potentium*” контральто-соло звучит в сопровождении виол. В № 7 “*Deposuit*” хорал в партии тенора-соло соединяется с концертирующими гобоями.

Монтеверди излагает напев хора в вокальной партии крупными длительностями. При этом старая техника *cantus firmus* обогащается приёмами нового стиля. Обновление вокальных и инструментальных контрапунктов,

сопровождающих хорал, составляет основной приём развития. Они наполнены совершенно иными интонациями и основаны на орнаментальных фигурах, простейших попевок в секвентном движении в мелких длительностях (до тридцать вторых), пунктирами.

Архаичный напев сочетается и с имитационным пластом, с канонами однородных голосов и концертирующих инструментов. В № 2 *“Et exultavit”* для трёх голосов неторопливо развёртывающийся хорал в партии альты, контрастирует выразительной мелодикой двух теноров в каноне. В № 11 *“Gloria patri”* хорал у сопрано сопровождается виртуозными партиями теноров с широкими распевами в шестнадцатых длительностях, с обилием пунктиров, характерных для «взволнованного стиля» (которые используются во многих частях магнификата); изложение здесь также имитационно-каноническое.

К. Монтеверди в «Вечерне Девы Марии» вводит средства нового стиля, используя тематизм и приёмы оперной и инструментальной музыки раннего барокко, достигая яркой экспрессии и красочности звучания. «Вечерня» демонстрирует уникальный для своего времени синтез принципов литургического жанра и светской музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен, В. Д. Клаудио Монтеверди / В. Д. Конен. – Москва : Советский композитор, 1971. – 323 с. – Текст : непосредственный.

УДК 78.08

Д. Р. Глусская,
аспирант ФГБОУ ВО «Академия
хорового искусства имени В. С. Попова»,
преподаватель хоровых дисциплин
ГБУДО г. Москвы «Детская музыкальная
школа имени Н. А. Алексеева»;
научный руководитель – *Т. Б. Суханова,*
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры общих гуманитарных и
социально-экономических дисциплин,
руководитель Центра непрерывного
образования и повышения квалификации
творческих и управленческих кадров в сфере культуры,
г. Москва

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА БОРИСА КРАВЧЕНКО В СВЕТЕ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Наследие ленинградского композитора Бориса Кравченко (1929–1979) составляют самые разные жанры: оперная и симфоническая музыка, песни,

музыка к драматическим постановкам, произведения для хора и оркестра народных инструментов. Его сочинения звучали в советское время в исполнении профессиональных и любительских коллективов, пользуясь успехом у ценителей музыки (см. подробнее: [2, с. 3]). В настоящее время имя композитора мало известно не только широкой аудитории, но и профессиональному сообществу музыкантов. Лишь эпизодически его хоровые опусы звучат на современной сцене, а творчеству композитора посвящены единичные публикации.

Наряду с академическими жанрами, жанрами популярной советской музыки (для театра, для оркестра народных инструментов, вокальной и хоровой песни), значительное место в наследии Б. Кравченко занимала музыка для детей, которая к настоящему моменту не представлена в исследовательской литературе. Музыка для детей напрямую связана с театрализацией, которая воздействует на воображение, детское восприятие и мышление. У Б. Кравченко театральная музыка нашла воплощение в пяти операх, опереттах, в музыке к кукольным спектаклям.

Первое обращение композитора к театральной музыке – балетная сюита «Мойдодыр» (1958, соч. 4), в основу которой легла сказка К. Чуковского³. Здесь впервые во всей полноте отразилось здоровое чувство юмора композитора.

Наиболее всего Бориса Петровича привлекали жанры детской музыки для театра. Им были «озвучены» 24 кукольных спектакля, в том числе: «Алёнушка и солдат», «Красная шапочка», «Три желания», «Аленький цветочек», «Хочу быть большим», написанные для кукольных театров Ленинграда. С 1962 года композитор начал работу с Ленинградским кукольным театром сказки, партнёрство с которым привело к созданию первой в истории театра кукольной оперы «Ай, да Балда!» (1969). В 1973 году опера прошла редактуру и после премьеры вошла в репертуар оперных театров по всей стране.

Б. Кравченко мыслил себя глубоко русским музыкантом. Отложившиеся в сознании впечатления детских лет – народные мелодии, частушки, поговорки – во взрослой жизни были систематизированы и обрели оригинальное воплощение в музыкальных произведениях. На сюжеты русских сказок было написано много произведений для различных составов: вальс-миниаюра «Красная шапочка» (1969), две сюиты «Русские сказки»⁴ для ансамбля электромузыкальных инструментов, симфоническая сюита в 4-х частях «Русские сказки» (1970, соч. 48)⁵, концертная пьеса для гитары «Иван-царевич и Серый волк» (1975).

Русская образность в детских произведениях Б. Кравченко проявилась: в обращении к сюжетам русских сказок («Русские сказки», «Иван-царевич и серый волк», «Ай, да Балда!»); к сюжетам детских стихов и рассказов советских авторов (одноактная опера «Мона Марианна» («Мать изменника») по мотивам «Сказок об Италии» М. Горького), симфоническая сюита

³ Сюита состоит из семи эпизодов («Жил-был один мальчик», «Колыбельная и сцена с мамой», «Выход Мойдодыра», «Погоня», «Танец с расчёсками» и финал).

⁴ Сюита № 1: «Алёнушка и братец Иванушка», «Леший», «Избушка на курьих ножках», «Пир»; Сюита № 2: «Царевна-лягушка», «Как заяц лису перехитрил», «Маша и медведь», «Иван-царевич и серый волк».

⁵ «Иван-царевич и серый волк», «Баба-яга и леший», «Царевна-лягушка», «Пир».

«Мойдодыр» по сказке К. Чуковского, симфоническая поэма «Страна Гайдария», песни для детей).

В жанрах детской музыки Б. Кравченко отражены и *типично детские темы*, представленные в творчестве русских и советских классиков (П. Чайковского, М. Мусоргского, С. Прокофьева, Д. Кабалевского, Г. Свиридова): детский взгляд на окружающий мир, детские впечатления от восприятия природы, быта. Они нашли претворение в двух хоровых циклах: Девять детских хоров в сопровождении фортепиано (баяна) и без сопровождения «Потешки» на стихи М. Садовского 1975 (соч. 62)⁶, и в песнях для детей дошкольного возраста «Потерялась варежка»⁷.

Иногда на один сюжет создавался ряд произведений для *различных составов*, причём они появлялись в разные годы: «Картинки детства» – сюита для оркестра народных инструментов (1959, соч. 9) и одноимённый цикл пьес для фортепиано (1978, 14 пьес), а также сюита для фортепиано в четыре руки (1978); «Иван-царевич и серый волк» – картина-сказка для фортепиано (1950), раздел сюиты № 2 «Русские сказки» (1969), первая часть симфонической сюиты «Русские сказки» (1970, соч. 48) и концертная пьеса для гитары (1975); «Русские сказки» – две сюиты для ансамбля электромузыкальных инструментов (1969) и симфоническая сюита (1970); «Красная шапочка» – музыка к спектаклю (1967) и вальс-миниатюра для ансамбля электромузыкальных инструментов (1969); «Юность отцов» – поэма для оркестра народных инструментов (1968) и симфоническая увертюра (1968). Кроме того, Б. Кравченко создал две фортепианные сюиты, основанные на музыке оперы «Ай, да Балда!», которые изданы в 1978 году вместе с пьесами, объединёнными общим названием «Шутки-прибаутки». А в 1966 году вышли в свет концертные пьесы для оркестра народных инструментов «Шутки-прибаутки».

Каждое из детских произведений Б. Кравченко нацелено на конкретную возрастную аудиторию: для дошкольного возраста написан цикл песен «Потерялась варежка», для младшего возраста хороводные игры: «Все в хоровод», «Динь-динь», «Дружный хоровод», «На лесной поляне» (игровая); для подросткового возраста – симфоническая сюита «Пушкиниана»⁸, симфоническая поэма «Страна Гайдария», симфоническая увертюра «Юность отцов», «Молодёжная увертюра»; для юношества – оперетта-сказка «Приключения Игната – бравого солдата». В универсальные границы детского возраста вписываются фортепианные пьесы для разных классов: «Упрямый козлик», «Шаги», «Мишка пляшет», «Караван», «Блоха ходила на базар», «Весёлая игра»; сборники фортепианных пьес для разных классов ДМШ:

⁶ В цикл вошли номера: «Двенадцать егерьей», «Демьянова уха», «Маркел – многодел», «Бедный Макар», «Яков ловит раков», «Прохор пёк пирог», «Куприян чинил кафтан», «Филя – простофиля», «Шли с базара самовары».

⁷ «Потерялась варежка», «Солнышко», «Зелёный огонек», «Считалочка», «Четыре», «Кукушка», «О чём поёт скворец?», «Хрюшка обижается», «Петька», «Песня ёжика», «Маленький телёночек», «Поросята», «Коньки-скакунки», «Вот какие башмачки».

⁸ «Лицей – 1812 год», «Михайловское», «На встрече с Керн», «Воспоминание о лицее».

«Шутки-прибаутки», «Картинки детства», вальсы и лирические пьесы, семь пьес для фортепиано⁹, детский альбом для фортепиано «Пусть меня научат».

Детская тема была необычайно важна для Б. Кравченко. Как и в серьёзных жанрах композитора, в детских она пронизана «русским» духом: в этом видится воспитательный смысл и нацеленность на формирование нравственных качеств, патриотических чувств детской аудитории. Эта задача эффективно решалась композитором в рамках музыки для театра, привлекающей массового детского зрителя. В то же время рождение ряда детских произведений Б. Кравченко имело сугубо инструктивную цель, связанную с расширением учебного репертуара для детского возраста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базилевич, М. В. Образы куклы в детской фортепианной музыке XIX – XX веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Базилевич Мария Владимировна ; Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Екатеринбург, 2014. – 161 с. + Прил. (267 с. : ил.). – Текст : непосредственный.
2. Михеева, Л. В. Борис Кравченко / Л. В. Михеева. – Ленинград : Советский композитор, 1984. – 112 с. – ISBN 4905000000-666 409-84. – Текст : непосредственный.
3. Свиридова, И. А. К вопросу изучения хорового творчества Б.П. Кравченко / И. А. Свиридова – Текст : непосредственный // Совершенствование профессиональной подготовки педагога-музыканта: теория и практика: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Москва, 2022. – С. 48–55. – Библиогр.: с.

⁹ 1. «Элегия», 2. «По горной дороге», 3. «Пожелтевшая фотография» (вальс), 4. «Дюймовочка» (вальс), 5. «Первая капель» (веснянка, лирическая пьеса), 6. «Смотрины» (кадриль), 7. «Ноктюрн» (из сюиты «Пушкиниана»).

СИНТЕЗ И ИНТЕГРАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ: КЛЮЧ К РАСЦВЕТУ СТУДЕНТА-ХУДОЖНИКА И БУДУЩЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ В ДНР

В эпоху стремительных перемен, когда технологические горизонты расширяются с невероятной скоростью, образовательная система Донецкой Народной Республики (далее – ДНР) призвана взрастить личность, способную не только к яркому самовыражению, но и к вдохновенной педагогической деятельности. В этом контексте синтез и интеграция в художественном творчестве становятся не просто важными элементами, а настоящим ключом ко всестороннему развитию студента-художника, будущего учителя, способного зажечь искру творчества в сердцах подрастающего поколения.

Синтез и интеграция – сплетение нитей в ткани искусства. Что же такое синтез и интеграция в волшебном мире искусства?

Синтез – это алхимический процесс соединения разрозненных элементов, идей, техник, стилей и направлений в единое гармоничное целое. Это не просто механическое сложение, а рождение качественно нового произведения, где каждая частица обретает свежий смысл и глубину в контексте целого.

Интеграция же – это ещё более глубокое и системное погружение во взаимодействие, когда компоненты не просто соседствуют, а активно влияют друг на друга, обогащая и преобразая. В контексте художественного образования интеграция предстаёт как междисциплинарная симфония: гармоничное переплетение изобразительного искусства с литературой, музыкой, историей, философией и психологией. Единство теории и практики. Гармония индивидуального и коллективного, развитие навыков самостоятельного творчества и умения работать в команде. Бережное сохранение классических художественных школ и смелое освоение новых технологий и направлений.

Синтез и интеграция – фундамент для расцвета творческой личности для студента-художника, стремящегося к вершинам мастерства. Студент перестаёт быть узким специалистом, открывая для себя новые формы выражения и обогащая свой художественный арсенал.

В Донецкой Народной Республике можно организовать выставки, на которых будут представлены работы студентов, созданные в результате синтеза различных художественных направлений. Это не только

продемонстрирует их достижения, но и создаст платформу для обсуждения и обмена идеями с широкой аудиторией.

Будущие преподаватели изобразительного искусства должны осознавать свою роль в процессе синтеза и интеграции. Они должны не только передавать знания, но и вдохновлять обучающихся на эксперименты и исследования. Преподаватели могут создавать условия для свободного творчества, поощрять к поиску новых форм и методов работы, а также поддерживать в стремлении к самовыражению. Кроме того, важно, чтобы преподаватели сами были открыты к новым идеям и подходам, активно участвовали в культурной жизни региона и стремились к постоянному профессиональному развитию. Это поможет им стать примером для студентов и создать атмосферу, способствующую творческому развитию. Преподавателя можно назвать – дирижёр оркестра творческих душ.

Преподаватель в этом контексте выступает не просто как хранитель знаний, но как активный участник процесса формирования нового мышления. Его задачи многогранны: создание междисциплинарной среды, совместные проекты, требующие участия студентов разных специальностей. Изучение истории искусства и дизайна: показ взаимосвязей между различными эпохами, стилями и направлениями, как в живописи, так и в дизайне. Формирование понимания общих принципов и инструментов. Материалы и техники: знакомство с различными материалами и техниками, которые могут быть использованы в обеих областях. Например, как цифровая живопись может быть интегрирована в дизайн, или как традиционные техники живописи могут обогатить создание графических элементов. Индивидуальный подход и поддержка: выявление сильных сторон: преподаватель должен выявлять сильные стороны каждого студента и помогать им развивать свой уникальный стиль, учитывая их интересы и склонности. Персональные консультации, поощрение экспериментов, создание атмосферы, в которой студенты не боятся экспериментировать, пробовать новые подходы и выходить за рамки привычного. Преподаватель должен быть в курсе последних тенденций в искусстве и дизайне, чтобы делиться этими знаниями с учениками и вдохновлять их на создание актуальных и инновационных работ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизян, И. А. Вопросы взаимодействия искусств / И. А. Азизян . – Текст : непосредственный // Советское искусствознание. – Москва : Советский художник, – 1975. – С. 284–296.
2. Ванслов, В. В. Эстетика, искусство, искусствознание : вопросы теории и истории / В. В. Ванслов. – Москва, 1983. – 440 с. – Текст : непосредственный.
3. Зись, А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Я. Зись. – Текст : непосредственный // Взаимодействие и синтез искусств. – Ленинград : Наука. – 1978. – С. 5–20. – Текст : непосредственный.

4. Смелый, А. С. Синтез пространственных видов искусств : теория / А. С. Смелый. – Белгород : Отчий край, 2007. – 194 с., ил. – Текст : непосредственный.

УДК 780.8:78.02:78.09

Н. Н. Гриневич,
*преподаватель по классу фортепиано
МБУДО «Школа искусств № 3
города Донецка»,
г. Донецк*

ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ И ПУТИ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ

Для детей обучение музыке – новый вид деятельности, который предполагает непрерывность и последовательность как в классе, так и в домашних условиях. Результат зависит от координированных действий всех участников этого процесса (обучающегося, преподавателя, родителей). Регулярные занятия помогают учащемуся овладеть инструментом, а домашние занятия способствуют формированию правильных исполнительских навыков, которые требуют ежедневной тренировки. Родители мечтают, что их ребенок будет выступать на сцене. В этом цели и задачи преподавателя и родителей совпадают.

Сценическое выступление – это результат совместной работы преподавателя, родителей и учащегося. Этот процесс помогает отслеживать развитие ребенка, стимулирует смелость и волю, развивает творческое воображение, эмоциональную отзывчивость и артистизм. Публичные выступления позволяют детям накапливать профессиональные навыки, полезные не только для музыканта. Они учат думать, концентрироваться и контролировать себя, повышают ответственность и дисциплину.

Проблематика явления. Главная проблема – это преодоление сильного волнения до и после выхода на сцену. Педагогический опыт показывает, что правильная организация учебного процесса и использование разнообразных форм и методов обучения способствуют успеху.

Выступление на сцене всегда сопровождается стрессом. Главный источник стресса – зрительный зал и осознание того, что другие люди оценивают действия исполнителя. Учащийся, который часто выступает на сцене, развивает навыки преодоления волнения. Уровень волнения различен и зависит от психологических особенностей исполнителя. Одни учащиеся остаются спокойными, другие сильно волнуются или не могут сосредоточиться. Некоторые хорошо играют в классе, но теряются на сцене, а другие показывают лучший результат перед аудиторией. Успех выступления

на сцене зависит не только от качества подготовки произведений, но и от психологической готовности общаться с публикой. Выступление на сцене помогает понять сильные и слабые стороны учащегося и определить направления работы для улучшения качества исполнения.

Психологическая и техническая готовность. Чтобы уверенно выступать перед публикой, нужно репетировать дома, устраивая небольшие концерты для родителей. Их поддержка и похвала вдохновляют ребёнка и укрепляют уверенность. Домашние выступления помогают сосредоточиться и подготовиться к сцене. Умение выступать в назначенный день требует гибкости и концентрации. Так как неопределённость сцены вызывает тревогу, родители должны поддерживать и отвлекать ребёнка от волнений.

Между уверенностью памяти и творческим содержанием игры существует взаимосвязь. Память способствует творческому настрою, а творческий настрой укрепляет память. Если произведение выучено, ни что не должно вызывать сомнений. С первых уроков важно формировать целостное восприятие произведения. Частые «остановки» на уроках формируют у ребёнка привычку переигрывать и исправлять, а не стремиться к цельному исполнению. Даже только разобранная или уже разучиваемая пьеса должна звучать целиком без попутных замечаний со стороны преподавателя, а обсуждать ошибки лучше потом. Это формирует важную привычку продолжать игру, несмотря на случайные ошибки, сохраняя целостность произведения.

Важным показателем готовности к выступлению является отсутствие технических трудностей. Технические резервы – беглость, выносливость и выдержка играют ключевую роль.

Успех достигается, когда интеллектуальная, эмоциональная и двигательная функции действуют согласованно, уступая друг другу, как в хорошем камерном ансамбле. Перед концертом преподаватель настраивает учащегося на успех. Зрителя не стоит бояться, он друг и помощник. Ребёнка нужно убедить, что публика пришла ради музыки, а не для поиска недостатков в исполнении.

Зал, сцена, другая акустика, освещение и необходимость сыграть без помощи преподавателя создают нагрузку на нервную систему учащегося. Чтобы снизить её, важно репетировать в условиях будущего концерта. Такие репетиции помогают адаптироваться, развивают сосредоточенность и уверенность на сцене.

После выступления важна оценка концерта. Юный музыкант ждёт мнения родителей, друзей и особенно преподавателя. Совместное обсуждение формирует самооценку. Преподаватель должен поддержать обучающегося, даже если не всё удалось, и выразить радость его успехам. Подробный разбор лучше провести на уроке в спокойной обстановке, чтобы проанализировать ошибки и подготовиться к новым выступлениям.

Заключение. Универсальных способов преодоления сценического волнения нет. Каждый исполнитель находит свой путь. Присутствие

родителей на концертах помогает им оценить уровень ребёнка и вдохновляет его чаще выступать. Концерт – это не только испытание, но и радость общения с публикой. Исполнитель связывает композитора и слушателя. Чем чаще музыкант выступает, тем увереннее себя чувствует, ведь сцена – лучшее средство от волнения.

УДК 37.091.313:7.01

И. М. Журавель,
*аспирант кафедры педагогики
ФГБОУ ВО «Луганский государственный
педагогический университет»,
г. Луганск*

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КРАЕВЕДЕНИЯ

Значимость проблемы формирования проектной культуры будущих педагогов изобразительного искусства средствами художественного краеведения обусловлена современными глобальными социально-экономическими преобразованиями, интеграционными процессами, усилением цифровизации, распространением искусственного интеллекта, ускоренным технологическим развитием общества. Эти вызовы обуславливают необходимость переосмысления системы профессиональной подготовки будущих педагогов изобразительного искусства в аспекте внедрения художественно-проектных форм и методов, предполагающих интеграцию знаний из разных научных областей.

Развитие высшего педагогического образования в России предполагает учёт социокультурных особенностей самобытных территорий нашей многонациональной и культурно богатой страны. Художественное краеведение позволяет связать искусство с историей, культурой, географией, традициями родного края, основываясь на специфических особенностях конкретного российского региона. В этих условиях, особую значимость приобретает формирование проектной культуры будущих педагогов изобразительного искусства средствами художественного краеведения как компонента культуры личности, способной к сложному ценностному выбору, самостоятельному принятию решений, эффективному взаимодействию в команде, а также к планированию и реализации комплексных задач.

Проектная культура будущих педагогов изобразительного искусства представляет собой совокупность знаний, умений, навыков, установок и ценностных ориентаций, обеспечивающих успешное участие личности в

проектной деятельности. Она включает в себя как теоретические, так и практические аспекты, направленные на развитие универсальных компетенций, соответствующих современным требованиям образовательных стандартов и рынка труда, требующего от личности не только выполнения чётких инструкций, но и развития творческих способностей, самостоятельного и креативного мышления [2, с. 98]. По мнению А. П. Кондратенко, «задачи творческого развития личности эффективно решаются в процессе использования практико-ориентированных методов обучения, которые интегрируют формирование практических навыков и духовно-эстетическое развитие, помогают самореализации личности в ходе работы над новыми культурно и социально значимыми проектами» [1, с. 95].

Художественное краеведение, как инструмент изучения характерных для локальных территорий произведений народных мастеров, художественных течений, художников, скульпторов, способно актуализировать роль проектной культуры в условиях глобализованного, быстро меняющегося гибкого мира.

Художественное краеведение во всём своём многообразии форм и содержания способствует сохранению локальной культурной идентичности, что представляется крайне важным в век глобализационных движений, сохраняя знания о духовном народном наследии. Кроме того, художественное краеведение обладает мощным туристическим и экономическим потенциалом: изучение и популяризация местных художественных течений, уникальных достопримечательностей, призвано развивать культурный туризм, что, в свою очередь, позитивно сказывается на экономике и производстве, создавая новые рабочие места.

Формирование проектной культуры будущих педагогов изобразительного искусства средствами художественного краеведения придаёт образовательной деятельности студентов ценностный и культурно ориентированный характер, делает педагогическое общение более живым, направляя личную активность на самостоятельный поиск и анализ информации в решении социокультурных задач.

Формирование проектной культуры будущих педагогов изобразительного искусства средствами художественного краеведения способствует исследованию и популяризации забытых и малоизвестных страниц в истории и культуре Луганской Народной Республики, вовлечению студенческой молодёжи в мероприятия по сохранению культурного наследия, формированию активной гражданской позиции и созданию локального гражданского общества.

Средства художественного краеведения, используемые для формирования проектной культуры будущих педагогов изобразительного искусства, способствуют сохранению и развитию культурной идентичности личности, воспитанию подрастающего поколения, стимулированию интереса к изучению истории малой Родины. Актуальность данного направления особенно возросла в эпоху цифровизации, когда локальное культурное

наследие может быть оцифровано и, таким путём, быть представлено широкой аудитории и сохранено для будущих поколений.

Таким образом, формирование проектной культуры будущих педагогов изобразительного искусства с использованием средств художественного краеведения – это необходимое звено в подготовке компетентных специалистов, способных эффективно работать в современной школе и решать социокультурные задачи, связанные с развитием креативности и творческого потенциала обучающихся, сохранением культурного наследия и формированием гражданско-патриотического сознания личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кондратенко, А. П. Формирование художественно-творческих способностей личности в процессе проектной деятельности с позиции педагогической синергетики / А.П. Кондратенко. – Текст : непосредственный // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2024. – № 10–3 (97). – С. 93–96.
2. Ярычев, Н. У. Влияние проектного обучения на формирование профессиональных компетенций студентов вузов / Н. У. Ярычев. – Текст : непосредственный // Научное обозрение. Серия 2 : Гуманитарные науки. – 2024. – № 8. – С. 97–107.

УДК 780.8:78.02:78.09

***В. В. Зинченко,**
преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин
МБУДО «Школа искусств № 8 г. Донецка»,
г. Донецк*

СОВРЕМЕННАЯ ПРОГРАММНАЯ МИНИАТЮРА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧЕНИКА И ПЕДАГОГА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Формирование личности, заинтересованной в общении с искусством – одна из задач дополнительного образования. Роль детской школы искусств (далее – ДШИ), как начального звена «уникального отечественного явления – системы ШУВ («школа-училище-вуз») [2, с. 5] трудно переоценить, поскольку процесс получения знаний и навыков здесь неотделим от творчества.

Темой тезисов является рассмотрение опыта по освоению музыки программного содержания регионального автора – Елены Косиловой в Муниципальном бюджетном учреждении дополнительного образования (далее – МБУ ДО) «Школа искусств № 8 г. Донецка». Предмет анализа – переложение миниатюры «Ретро» из сборника фортепианных ансамблей Е. Косиловой «На выставке детских рисунков».

Внимание педагогов ДШИ к циклу, сочетающему современную образность и стилевые аллюзии программно-изобразительной классики, реализовалось в ряде творческих форм. Остановимся на факторах, определивших приоритет выбора альбома:

– сборник знакомит с современной музыкальной культурой региона и обращён к каждому из нас.

О Донбассе пишут в географии,
Что Донбасс – край угля и металла.
Верно. Но для полной биографии
Это сухо, очень мало, –

справедливо заметил донецкий поэт Николай Анциферов [1, с. 17];

– сюжет, отражающий образ детского рисунка в музыке, находит искренний отклик у детей, чему способствуют заголовки и стихотворные эпиграфы, подобранные Е. Косиловой для каждой из пьес. Обширный опыт работы в педагогике подсказал автору запрос времени на обновление репертуара для юных музыкантов;

– тематика сборника ориентирована на учащихся разных возрастных категорий. Образно-эмоциональное разнообразие пьес, доступность уровню навыков обучающихся поясняют внедрение альбома в учебный процесс на музыкальном отделении школы. Это класс фортепианного ансамбля, групповые занятия по предмету «Музыкальная литература».

С целью расширения сферы применения программной пьесы Е. Косиловой «Ретро», автор тезисов сделала переложение, направленное на поддержку интереса к инструментальному сотворчеству: ученика и концертмейстера на занятиях в музыкально-исполнительском классе (саксофон/кларнет); участников детского инструментального ансамбля; развития навыков игры в классе аккомпанемента. Также, оптимизированы связи между предметными областями «Теория и история музыки» и «Музыкальное исполнительство». Переложение стало одной из форм взаимодействия музыкального и художественного отделений школы: дети развивают свои творческие способности, выражая содержание музыки Е. Косиловой языком изобразительного искусства.

Содержание миниатюры, выдержанной в стилистике популярной танцевальной музыки начала XX столетия, поясняет авторский заголовок – «Ретро». Внимание юных инструменталистов и художников сразу увлекает эпиграф В. Титова:

В старых-старых сундуках – бабушек наряды,
Бабушек нарядов – целые отряды:
Бабушки носили, так и не сносили.
А на улицах – авто старые, с клаксоном.
Вечерком – игра в лото, фокстроты и чарльстоны.
Лаун-теннис, гольф, крикет – эх, в полоску гетры!
Этикет, паркет, жилет, эполет, корнет, лорнет...
Одним словом, – РЕТРО.



«Ретро», рис. Юлии Ринис, 13 лет

В основе пьесы Е. Косиловой – стилизация фортепианной музыки конца 10-х годов XX в. с опорой на тональную систему и блюзовый лад. Переложение наследует ритмику, тематизм, формообразование оригинала. Партнёры ансамбля: инструмент с гибкой шкалой звуковысотности – саксофон (кларнет) и темперированный – фортепиано. Лидирует тембр саксофона (кларнета), подтверждая реноме одного из самых выразительных голосов джазовой музыки.

Подводя итоги, отметим. Пополнение арсенала средств обучения переложением музыки регионального автора, оптимизировало процесс обучения в МБУ ДО «Школа искусств № 8 г. Донецка», стало одним из факторов реализации творческих устремлений и обучающихся, и их наставников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов, Н. С. Стихотворения / Н. С. Анциферов. – Текст : непосредственный // Современная литература родного края. – Донецк, ООО Лазерпринтр, 2000. – С. 16–19.
2. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств: в 2 ч. : монография : сборник материалов для детских школ искусств / автор-составитель А. О. Аракелова // ИНФОУРОК. – Москва : Минкультуры России, 2012. – Ч. 1. – 188 с. – URL : <https://infourok.ru/o-realizacii-dopolnitelnih-predprofessionalnih-obsheobrazovatelnih-programm-v-oblasti-iskusstv-monografiya-sbornik-materialov-d-2847465.html> (дата обращения 19.09.2025). – Текст : электронный.

Т. В. Карташова,
доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки и композиции,
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова»,
г. Саратов

ИНДИЙСКИЙ ТЕАТР РАСЛИЛА В АСПЕКТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Среди огромного многообразия театральных форм Северной Индии особое место принадлежит религиозной мистериальной драме раслила, история существования которой насчитывает более двух тысяч лет. Корни этого искусства тесным образом связаны с Баджей – местностью, в которой родился Кришна¹⁰. Санскритское слово «*раслила*» подразумевает два очень важных теологических понятия вишнуизма: «*лила*» («игра») обозначает божественное действие; «*рас*» («танец») – самый известный поступок Кришны. *Раслила* – это синтез музыки (включает разные жанры – от классики до традиционных песен), поэзии, танца и актёрской игры. Раслила состоит из вокально-хореографической части (*рас*) и драматического действия – *лила* («игра»), основанного на эпизоде из жизни бога Кришны. Традиции театра *раслила* тесно связаны с храмовой культурой. Древние предшественники *раслилы* включали начальный танец (*рас*) и одноактную пьесу (*лила*), повествующую о Кришне, и традиционно разыгрывались во внутреннем дворе храма. Свою нынешнюю форму «драма приобрела в XVI веке благодаря Нараяну Бхатту, создавшему *рас мандали* (актёрские труппы, состоявшие из взрослых и детей касты брахманов). Труппы включают от 20 до 30 членов, состоящих из *свами* (владельца и уважаемого учителя), а также актёров-детей, образующих большинство, т. к. меньшее количество ролей отведено взрослым актёрам и музыкантам» [1, с. 141]. Особенно ярко и разнообразно ритуальный театр раслила представлен в Бадже (штат Уттар-Прадеш). Для каждого праздника представления *раслилы* устраиваются в различных местах по всему региону. Организованные храмами и религиозными учреждениями театральные действия проводятся на отведённой храму территории и на уличных сценах вдоль дорог. Наиболее продолжительные «представления в течение 15–20 дней проходят на *Джанмаштами*, а в весенний период длятся не больше недели» [3, с. 388].

Исполнительский стиль *раслилы* содержит минимум сценических декораций. Единственная обязательная подставка – трон, на котором

¹⁰ Кришна (букв. «чёрный») – один из богов индуистского пантеона, аватара (перевоплощение) бога Вишну. Город Матхура, где по преданию родился Кришна, расположен на территории Баджа в штате Уттар-Прадеш (Северная Индия) и почитается как главный центр кришнаизма.

размещены персонажи, изображающие главных божеств Кришну и Радху. Красочные костюмы напоминают одежду могольских времён, макияж тщательно продумывается, при этом первостепенное значение придаётся лицам героев. Все актёры носят на голове корону, или *мукута*, расшитую золотой вышивкой и украшенную павлиньими перьями.

Театр *раслила* опирается на сочетание элементов классической санскритской драмы и региональных традиций. Репертуар песенных композиций «весьма разнообразный: от классических жанров до традиционных песен» [2, с. 130]. Танец основывается на североиндийском классическом стиле *катхак*¹¹, объединённом с элементами традиционных танцев.

Типичное представление длится приблизительно около трёх часов, где танцевальной фазе *рас* отводится одна треть времени. Главная фигура в мистериальной драме *раслила* – это *свами*, исполняющий сольную вокальную партию. Аккомпанирующий ансамбль включает струнные инструменты, барабаны и тарелки.

После обращения к богу или духовному учителю и церемонии освещения божеств Кришна вместе с Радхой исполняют каскад сольных танцев, называемых *югала-вачана* (букв. «слово пары»). Центральный элемент в *раслиле* – *нитья рас* («вечный танец») – исполнение кругового хороводного танца вместе с пастушками *гопи*. Затем занавес опускается для воздвижения джанки – «оживающей картины» божеств, изображённой актёрами на сцене. Когда он поднимается, публика может свободно взойти на сцену, чтобы коснуться их ног и сделать приношение. *Рас* переходит в свою следующую часть – игровую (*лила*), где разыгрываются пьесы из детства и юности Кришны. Полный репертуар насчитывает «приблизительно 150 таких лил, отдельные труппы имеют в запасе в среднем около 40 пьес» [4, с. 32]. В *лиле* описываются различные поступки и подвиги Кришны: убийство демонов, детские забавы и любовные игры в компании с Радхой и *гопи*. Пьесы длятся в течение двух или двух с половиной часов. Махарас лила – круговой хороводный танец в финале в его самой полной форме, исполняемый Кришной и *гопи*, который может длиться 5 часов. Из-за высоких требований, предъявляемых к постановкам *раслилы*, исполнители выступают только раз в году; наиболее известные труппы находятся в гастрольных турне в течение восьми месяцев, сохраняя оставшееся время для репетиций. Постановки театра *раслилы* пользуются огромным успехом не только в Индии, но и во всей Южной Азии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карташова, Т. В. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии / Т. В. Карташова. –

¹¹ Катхак – «классический танец Северной Индии, результат слияния индуистской и мусульманской культур: характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными колокольчиками *гхунгру*» [1, с. 531].

- Москва : Композитор, 2010. – 576 с. – ISBN : 5-85285-349-6.– Текст : непосредственный.
2. Thielemann, S. Rasalila. A musical study of religious drama in Vraja. – New Delhi, A.P.H. Publishing corp., 1998. – 202 p.
 3. Thielemann, S. The music of South Asia. New Delhi: A.P.H. Publishing corp., 1999. – 690 p.
 4. Vagadpande, M. Shri Krishna. New Delhi: Abhinav publications, 2019. – 96 p.

УДК 78.072.3:792.5

Ю. А. Козловская,
преподаватель кафедры дирижирования
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ХОРМЕЙСТЕРА В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

Среди многочисленных областей профессионального музыкального искусства опера отличается безграничными возможностями воплощения различных тем, сюжетов, идейно-художественных концепций. Причина этого коренится в синтетичности жанровой природы оперных спектаклей, объединивших литературу, музыку, живопись, режиссуру, актёрскую игру. За 400-летний период своего развития, опера прошла сложный эволюционный путь, обогатилась множеством замечательных сочинений, созданных композиторами различных национальных школ и стилевых направлений.

Важным компонентом оперной драматургии является хор, который выполняет разнообразные функции в зависимости от жанрового наклона того или иного произведения. Используя огромные выразительные возможности человеческого голоса, композиторы средствами хора решают многочисленные творческие задачи, трактуют его в различных аспектах: как основное действующее лицо (в народных музыкальных драмах или сочинениях героико-эпической направленности); как элемент характеристики быта, помогающий воссоздать место действия, стиль эпохи; как сюжетный комментарий, коллективная реакция на происходящее, оценка событий; как драматургическое отстранение, смысловой подтекст состояния героя и т. д. Главное же заключается в том, что хоровое пение является мощным средством эмоционального воздействия на слушателя, благодаря чему усиливается восприятие заложенной автором художественной идеи. Это позволяет наиболее убедительно донести до зрителя эстетическую концепцию целостного произведения.

Такого результата можно достичь только в случае умелой профессиональной работы дирижёра-хормейстера, применении им

разнообразных методов и приёмов, позволяющих решить поставленные технические и художественные задачи.

Музыка в оперном театре – та основа, на которой строится весь спектакль, она ведёт и определяет сценическое действие. Перед творческим коллективом (режиссёром, дирижёром, хормейстером, балетмейстером и артистами-вокалистами) встаёт задача, являющаяся основополагающей для оперных театров, – раскрыть содержание спектакля, прежде всего, через музыку, сохранив при этом зрелищность, присущую театральному искусству.

В связи с этим, при подготовке оперного спектакля, перед артистами хора возникает ряд задач, которые дирижёр-хормейстер предварительно и тщательно изучает, а затем перед ними ставит. Качество репетиции зависит от правильного выбора методики разучивания и работы над хоровыми сценами, от постановки творческих заданий, их последовательности. Полный цикл задач, которые помогут хормейстеру осуществить намеченную цель, можно разделить на несколько этапов подготовки музыкальной части хоровых номеров оперного спектакля.

Подготовительный этап:

- а) изучение нотного материала;
- б) исполнительский анализ хоровых сцен;
- в) создание рабочего исполнительского плана.

Репетиционный процесс в хоровом классе:

а) знакомство с оперным материалом в разных интерпретационных версиях;

- б) вокально-хоровая работа над нотным материалом;
- в) изучение тембровой драматургии хоровых сцен;
- г) работа над дикцией, художественным словом.

Хоровые репетиции с дирижёром.

Сводные репетиции с дирижёром и солистами под рояль.

Оркестровые репетиции.

Сценические репетиции:

- а) сценическая расстановка;
- б) вокально-хоровые задачи.

Генеральные репетиции.

Сдача спектакля.

На основе поставленных задач в каждом из этапов подготовки над выпуском оперного спектакля, хормейстер вместе с дирижёром и режиссёром отвечают не только за качественное художественное исполнение, но и за сплочённость коллектива, которая рождается в процессе творческой работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1978. – 456 с. – Текст : непосредственный.

2. Александрова, Е. И. О проблеме хоровой мизансцены / Е. И. Александрова. – Текст : непосредственный // Хоровое искусство : вопросы теории и практики. – Москва : Музыка, 1985. – С. 45–59.
3. Вассина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Вассина-Гроссман – Ленинград : Музыка, 1978. – 240 с. – Текст : непосредственный.
4. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов. – Москва : Музыка, 1990. – 152 с. – Текст : непосредственный.
5. Мейерхольд, В. Э. О театре / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – 560 с. – Текст : непосредственный.

УДК 18.75017.4

***Н. В. Корниенко,**
заместитель директора
по учебной работе, преподаватель
ГБПОУ ДНР «Донецкий
художественный колледж»,
г. Донецк*

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИНТЕНЦИИ СИМВОЛИЗМА В ЖИВОПИСИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Русская культура обогащена таким самобытным и неоднозначным явлением, как символизм. Его зарождение в живописи приходится на 1880-е годы. Важным этапом в осмыслении русского символизма стала монография А. А. Русаковой (1995), которая, очертив общие черты направления и его место в европейском искусстве, сосредоточилась на творчестве ключевых художников (Якунчиковой, Врубеля, Борисова-Мусатова, Петрова-Водкина) и связанных с ним течений («Мир искусства», «Голубая Роза»).

Современные исследователи: О. Петрова и И. Азизян – продолжают изучать русский символизм, затрагивая вопросы взаимодействия с авангардом и различными видами искусства.

Художники-символисты отвергали прямолинейный реализм, стремясь передать внутренний мир человека – его переживания, настроения и мимолётные впечатления. Их целью было не просто отображение видимого, а выражение мыслей, идей и чувств через метафоричные образы-символы. Несмотря на это, их произведения часто основывались на реальных событиях и людях, но преломлялись через призму символического видения. Символисты считали, что окружающая реальность есть отблеск реальности более высокого порядка и постичь сущность вещей можно только на основе принципов алогизма, интуитивизма и мистики [1].

Религиозно-философские искания побуждали художников обращаться к вечным темам: жизни и смерти, добра и зла, любви и страдания, хаоса и космоса.

Русские художники постигали принципы символизма не напрямую, а через призму самого искусства. Такие мастера, как Коровин, Серов и Левитан, стремились к новаторству в живописи, извлекая новые возможности из работы на пленэре и создавая произведения, наполненные глубокими чувствами. Они обогатили реалистические традиции, характерные для второй половины XIX века. В основе их художественного метода лежала непоколебимая вера в объективность и познаваемость видимого мира, который для них представлял более насыщенным, динамичным и изменчивым, чем для их предшественников.

Уникальный накал сопряжения грандиозного формотворчества, пластического экспериментаторства и драматизма жизненных коллизий воплотился в житнетворчестве крупнейшего мастера эпохи М. Врубеля [2]. Художник верил в существование скрытой, постижимой лишь в творческом процессе сути явлений. Он отдавал предпочтение искусству и красоте перед обыденной жизнью. Его преследовали мечты о создании образов, обладающих огромной духовной силой, и одновременно о проникновении в самую суть материи, будь то живая или неживая, с помощью кисти и карандаша. При этом поиски Врубеля и его открытия были глубоко субъективными, индивидуальными и уникальными. Его живописные находки сочетали монументальность с тщательным вниманием к мельчайшим деталям, а богатство цвета – с чёткой, словно кристаллической, графикой. Он раскрывал в живописи возможности почти безграничного усиления эмоционального воздействия, позволяя прикоснуться к ранее неведомым глубинам человеческой души.

В этот же период Борисов-Мусатов активно исследовал проблемы синтеза в живописи. Его жизненной задачей стало создание новой декоративно-живописной системы, в которой импрессионистическое видение всё больше уступало место конструктивным принципам. Конкретный, индивидуальный образ уступал место вневременному, обобщённому, универсальному. С помощью этой системы он стремился воплотить свои представления об идеальном, гармоничном мире, который служил бы своеобразным двойником реального, но был бы очищен от всего несовершенного, уродливого, жестокого и грязного.

Мусатова же можно считать скорее предтечей символизма. Для него главным содержанием искусства была реальность, но преображённая чувствами художника, увиденная сквозь призму мечты.

Таким образом, символизм в мировой культуре конца XIX – начала XX веков стал явлением одновременно переломным и определяющим. Он возродил новые идеи, образы и стилистические поиски предыдущих культурных эпох, интегрировав их в общий культурно-исторический процесс.

Символизм послужил общей платформой для развития различных направлений модернизма, от декаданса до авангарда.

Обращаясь к абстрактным элементам в искусстве, таким как символические мотивы и модели, символисты получали возможность интерпретировать любую эпоху, любое культурное явление, творчество любого художника и мыслителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Видеркер, В. В. Символизм как явление культуры : на материале русской живописи рубежа XIX–XX вв.» : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии : 24.00.01 / Вячеслав Владимирович Видеркер ; Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово, 2006. – 24 с. – Текст : непосредственный.
2. Воскресенская, В. В. Символизм в отечественной живописи начала XX века : витальность пластической выразительности / В. В. Воскресенская. – Текст : непосредственный // Художественная культура. 2022. – № 4. – С. 108–139.

УДК 78.06

***Е. Н. Коровина,**
преподаватель отдела
«Теория музыки» факультета СПО
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕГРАЦИИ ПРЕДМЕТА «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» С ДИСЦИПЛИНАМИ ГУМАНИТАРНОГО ЦИКЛА

Предмет «Музыкальная литература» традиционно занимает центральное место в системе музыкального образования, формируя у обучающихся не только знания о музыкальных стилях, жанрах и композиторах, но и мировоззрение, основанное на понимании художественных закономерностей. Интеграция музыкальной литературы с гуманитарными дисциплинами способствует формированию целостного взгляда на культуру и развитие личности обучающегося как духовно зрелого человека, способного к аналитическому и творческому осмыслению искусства.

В контексте музыкального образования интеграция подразумевает установление межпредметных связей между музыкальной литературой и

такими дисциплинами, как история, литература, философия, культурология, эстетика и искусствоведение.

Интегративный подход позволяет не только расширить кругозор учащихся, но и углубить их понимание художественного контекста музыкальных произведений. Так, изучение эпохи барокко в музыкальной литературе органично сочетается с анализом литературных и живописных тенденций того времени, а постижение творчества Бетховена невозможно без обращения к философским идеям немецкого классицизма и романтизма.

На практике интеграция может осуществляться в разных формах:

- совместное изучение музыкальных, литературных и исторических явлений эпохи (например, «Эпоха Просвещения в музыке и литературе») – выполнение исследовательских или творческих проектов, объединяющих музыку, литературу и философию (например, проект «Образ героя в симфонии и поэме XIX века»);

- проведение совместных занятий преподавателей музыкальной литературы и гуманитарных предметов – «Музыка и поэзия Серебряного века», «Философия и симфонизм XX столетия» и т. д.;

- при изучении конкретных музыкальных композиций возможно обращение к историческим событиям, эстетическим концепциям, литературным образам эпохи.

Такая работа активизирует познавательную деятельность обучающихся, стимулирует их интерес к комплексному анализу искусства и развивает умение видеть взаимосвязи между разными культурными явлениями.

Интеграция предметов способствует формированию синтетического мышления, которое особенно важно в сфере искусства. Через сопоставление музыкальных и литературных образов учащиеся учатся понимать глубинные закономерности художественного творчества. Кроме того, взаимодействие музыкальной литературы с гуманитарными дисциплинами имеет ярко выраженный воспитательный потенциал. Оно формирует эмоциональную отзывчивость, толерантность к культурным различиям, эстетический вкус и способность воспринимать искусство как универсальный язык человечества.

Это особенно важно в условиях современного образования, где требуется подготовка личности, способной к критическому мышлению, саморазвитию и диалогу культур

Современные технологии обучения открывают новые возможности для интеграции дисциплин. Использование мультимедийных средств, интерактивных платформ, виртуальных экскурсий и онлайн-архивов позволяет визуализировать межпредметные связи. Особое значение приобретает культурологический подход, при котором музыка рассматривается не как изолированный феномен, а как часть целостного культурного кода эпохи. В перспективе развитие интеграции может привести к формированию нового образовательного формата – «музыкально-гуманитарного модуля», где знания о музыке, литературе и философии будут преподноситься в единой логической системе.

Интеграция предмета «Музыкальная литература» с дисциплинами гуманитарного цикла – это не просто методическая тенденция, а необходимое условие формирования гармонично развитой личности. Такой подход способствует развитию художественного мышления, углублению понимания культурных процессов и воспитанию духовных ценностей. Музыка, литература, история и философия, взаимодействуя, создают единое образовательное пространство, где формируется не только знание, но и личность, способная к осмыслению мира через искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Затымина, Т. А. Современный урок музыки: методика конструирования, тестовый контроль : учебно-методическое пособие / Т. А. Затымина. – Москва : Глобус, 2007. – 202 с. – ISBN 978-5-903050-52-9. – Текст : непосредственный.
2. Каган, М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. – 543 с. – ISBN: 5-86708-096-х. – Текст : непосредственный.
3. Максимова, В. Н. Интеграция в системе образования. – Санкт-Петербург : ЛОИРО, 2000. – 82 с. – ISBN 5-8290-0326-0. – Текст : непосредственный.
4. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки. – Москва : Музыка, 1993. – 265 с. – ISBN 5-85285-075-6. – Текст : непосредственный.
5. Сластенин, В. А. Инновации в образовательном процессе. – Москва : Школа-пресс, 2000. – 492 с. – Текст : непосредственный.

УДК 005.5:7.05

Т. В. Костина,
кандидат экономических наук,
доцент кафедры гуманитарных
и художественных дисциплин
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк

МЕНЕДЖМЕНТ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ: СИНТЕЗ ИСКУССТВА И БИЗНЕСА

Актуальность исследования обусловлена необходимостью поиска новых эффективных моделей управления в сфере культуры, способных эффективно сочетать художественные и коммерческие аспекты деятельности. В современных условиях культурные организации сталкиваются с необходимостью адаптации к рыночным условиям при сохранении своей творческой самобытности.

Менеджмент в сфере культуры является междисциплинарной областью, которая привлекает внимание исследователей из различных областей науки. Из зарубежных специалистов можно выделить Дж. Котлера (маркетинг в сфере культуры), Р. Уотермена (управление творческими организациями), М. Портера (стратегии в креативных индустриях). Российские исследователи представлены В. Л. Глазычевым (управление в сфере культуры), А. Я. Рубинштейном (экономика культуры), Н. А. Хреновым (социология искусства).

В современной практике публичного управления выделяют несколько ключевых моделей реализации культурной политики:

- Модель «помогающего» государства (американский подход) – государство не направляет прямые бюджетные средства, стимулирует частные инвестиции через налоговые льготы, поддерживает меценатство и частные инициативы.

- Модель «патрона» (британский подход) – государство финансирует культуру, распределение средств осуществляется через независимые организации, эксперты играют ключевую роль в принятии решений.

- Модель «архитектора» – полное государственное финансирование, государство определяет объёмы и направления распределения средств, стабильное положение творческих работников.

- Модель «руководителя» – жёсткий государственный контроль, идеологическая направленность, государственная собственность на культурные ресурсы.

В России сегодня применяется смешанная модель управления элементами арт-менеджмента, которая включает – прямое государственное инвестирование в культурные учреждения, меценатскую поддержку значимых культурных проектов, целевое финансирование региональных мероприятий, развитие государственно-частного партнёрства.

Именно арт-менеджмент сегодня выступает связующим звеном между искусством и бизнесом, обеспечивая интеграцию культуры в современное общество. Это комплексная деятельность, которая включает планирование и организацию культурных проектов, управление творческими процессами, работу с аудиторией, взаимодействие со стейкхолдерами [1].

В последние годы наблюдается устойчивый рост популярности современного искусства в России, что отражается на динамике арт-рынка и требует адаптации управленческих стратегий в сфере арт-менеджмента.

Арт-менеджмент как специализированное направление, отвечающее за развитие и продвижение сферы искусства на профессиональных площадках, сталкивается с необходимостью постоянной модернизации своей деятельности в соответствии с рыночными изменениями.

Синтез искусства и бизнеса нашёл свое отражение в современных методах арт-менеджмента, среди которых можно выделить такие как организация виртуальных выставок, проведение арт-фестивалей, выставок и

биеннале, развитие аукционного бизнеса, использование дистанционной и интернет-торговли произведениями искусства [1].

Сегодня запускаются форматы онлайн-продаж: офлайн-галереи, агрегаторы с множеством работ современных авторов, лэндинговые сайты самих представителей современного искусства и другие форматы интернет-магазинов.

В целом, по мнению и отечественных, и зарубежных экспертов у российского рынка современного искусства и развития арт-менеджмента высокий потенциал [2].

Таким образом, современные арт-менеджеры выступают не просто как коммерческие посредники, но и как креативные предприниматели, которые создают и развивают арт-пространства, формируют новые художественные реальности и управляют процессами в сфере творческих индустрий и становятся ключевыми фигурами в современной культурной среде, объединяя творческие и управленческие компетенции для создания устойчивой экосистемы искусства, способствующей развитию, как отдельных проектов, так и всей отрасли в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Возможности и перспективы развития арт-менеджмента в условиях популяризации современного искусства в России / Молодой учёный-. – URL : <https://moluch.ru/archive/301/68110> (дата обращения 17.09.2025). – Текст : электронный.
2. Современные проблемы арт-менеджмента в России и пути их решения / Студопедия-. – URL : https://studopedia.ru/6_22759_sovremennie-problemi-art-menedzhmenta-v-rossii-i-puti-ih-resheniya.html?ysclid=mfo3pt2h9l931226794 (дата обращения 17.09.2025). – Текст : электронный.

УДК 78.02:78.021

Т. В. Кувшинова,
*преподаватель кафедры дирижирования
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ВКЛАД С. И. ТАНЕЕВА В РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ ПОЛИФОНИИ

Одной из ярких страниц в теории полифонии является её осмысление в трудах выдающегося русского композитора, теоретика и педагога второй половины XIX–XX века – С. И. Танеева. Значение его деятельности для становления русской музыки неоспоримо. Наряду с П. И. Чайковским он считается главой московской композиторской школы, был яркой, самобытной личностью, и вместе с тем, «при всём своеобразии, коренными чертами

мировоззрения и мироощущения – он сын своего времени и своей страны» [1, с. 4]. В музыке С. И. Танеева сконцентрированы глубокие этико-философские идеи, его творчество отличают особое благородство и выверенность замыслов, высочайшее техническое мастерство, проявившееся в композиционном строении, интонационном и фактурном развитии тематического материала. Будучи убеждённым последователем классических традиций, С. И. Танеев предвосхитил многие тенденции музыкальной культуры XX столетия, в том числе и стилевой «поворот» к музыке ушедших эпох, к барочному и полифоническому мышлению.

Полифония была для С. И. Танеева важнейшим средством музыкального развития и показателем профессионального мастерства. Композитор не только широко применял различные формы и виды полифонии, отдавая особое предпочтение имитационности, но и создал абсолютно новые для русской культуры контрапунктические формы, делая их главным технологическим средством на пути решения своих художественных задач. Полифонические произведения С. И. Танеев писал на протяжении всей жизни: буквально в каждом его сочинении можно найти имитационные формы, контрапунктические перестановки или, по меньшей мере, полифонические средства развития тематизма. К. Ольхов отмечает, что с помощью средств имитационной полифонии у С. И. Танеева чаще всего раскрываются образы движения, динамичные смены состояний, в отличие от средств гомофонно-гармонических, связанных преимущественно с образами «монументальности, незыблемости, устоев морально-этического характера» [2].

Помимо композиторской деятельности, С. И. Танеев очень много внимания уделял изучению полифонии, её научным основам, анализу полифонического творчества величайших мастеров прошлого. Исследованием проблем полифонии он занимался всю жизнь, так как считал их основой подлинного композиторского мастерства. С. И. Танеев в совершенстве изучил все известные на то время полифонические техники, мастерски владел «строгим стилем» и всеми видами подвижного контрапункта, создал в качестве педагогического пособия множество упражнений и самостоятельных произведений на различные виды контрапунктической техники, при этом сочетая западноевропейские достижения полифонии с почвенно русским мелосом.

Накопление композиторского багажа привело С. И. Танеева к идее создания научно-творческой концепции, где были бы изложены все важнейшие полифонические принципы. Так появился труд всей его жизни – теоретический трактат и одновременно практическое руководство к освоению полифонии строгого стиля «Подвижной контрапункт строгого письма» (окончен в 1908 году). Б. Яворский считал его первым русским теоретическим трудом, в котором музыкальное искусство перешло в область науки. В целом работа над книгой продолжалась около двадцати лет. В последние годы С. И. Танеев параллельно работал над второй своей книгой по полифонии – «Учением о каноне», которая так и осталась неоконченной.

Композитор считал свой труд не только теоретическим трактатом, но и своеобразным учебником. Сам С. И. Танеев структурировал своё исследование по главам, причём в первую главу он включил правила вертикально-подвижного контрапункта, а во вторую – правила горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного вместе, так как предложенные автором приёмы их сочинения практически одинаковы. Классификация видов подвижного контрапункта дана С. И. Танеевым уже во вступлении к работе, где им также введён сам термин «подвижной контрапункт» – вид полифонического соединения нескольких голосов, которое предполагает в дальнейшем их перестановку относительно друг друга (передвижение, смещение, перекрещивание, вступление тем в разное время и т. д.).

В основу своей концепции С. И. Танеев положил математический принцип, что позволило ему с идеальной рациональной точностью обосновать всевозможные контрапунктические преобразования тем. Используя эту систему, можно изучить, описать, проанализировать и сочинить правильное контрапунктическое соединение, которое в результате своих преобразований даст благозвучное сочетание голосов, полностью соответствующее правилам «строгого стиля». Несмотря на то, что эти правила в большей мере касаются именно полифонии строгого письма, даже в баховских фугах свободного стиля можно найти виртуозные и мастерские примеры вертикально- и горизонтально-подвижного контрапункта. Именно такая универсальность данной системы обеспечила теории С. И. Танеева широкое распространение и известность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корабельникова, Л. З. Творчество С. И. Танеева. Историко-стилистическое исследование / Л. З. Корабельникова. – Москва : Музыка, 1986. – 296 с. – Текст : непосредственный.
2. Ольхов, К. А. Хоры а cappella С. Танеева / К. А. Ольхов. – Текст : непосредственный // Хоровое искусство. – Вып. 2. – Ленинград : Музыка, 1971. – С. 29–53.

*Л. Л. Курилова,
концертмейстер кафедры академического пения
и актёрского мастерства
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ОБ АСПЕКТАХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

Деятельность концертмейстера-пианиста – исполнительская, педагогическая, организационная – уникальна своей многофункциональностью. Сегодня она, вобрав эмпирический опыт нескольких поколений музыкантов, получила весьма широкое распространение, как в художественной, так и в педагогической практике.

Рассматривая системно концертмейстерскую деятельность, учитывая её базовые и специфические особенности, находящиеся в контексте условий творческой реализации в классе вокального ансамбля, подчеркнём её психологическую и художественную составляющие. Полифункциональность концертмейстера подразумевает «органичное сочетание педагогического, концертмейстерского амплуа и амплуа соучастника действия» [3].

На сегодняшний день научная литература с попыткой «сфокусировать» внимание на концертмейстерской деятельности в некоем системном единстве всех её составляющих весьма ограничена. В качестве самостоятельной проблема комплексного рассмотрения этой деятельности в условиях работы малой группы – вокального ансамбля – не выдвигалась. Это и обусловило актуальность избранной темы.

Вокальный ансамбль (в переводе с французского *ensemble* означает «вместе», «единство») как вид творчества музыкантов прочно занял своё место в иерархии музыкальных жанров. В формировании этой сферы вокальной музыки «точкой отсчёта» стал жанр камерного вокального ансамбля. Б. Асафьев в своей статье о камерном вокальном ансамбле [1], намечая в этой области пути дальнейших исследований, в качестве истоков жанра выделяет кант и псалм. Он отмечает роль домашнего музицирования и даёт характеристику камерно-вокальных ансамблей А. Даргомыжского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи и др.

«Выросший на дрожжах» романсовой эстетики, впитавший в себя стилевые тенденции времени, вокальный ансамбль эволюционировал в самостоятельный, автономный жанр, вырвавшись из плена салонности и домашнего музицирования. XIX век, уравнивший в правах сольное и ансамблевое исполнительство, вывел вокальный ансамбль на неведомую доселе высоту. Русские композиторы, начиная с М. Глинки, последовательно, сознательно лишили его роли «двойника романса» (Е. Наумова). XX же век, с

его исканиями, затронувшими все сферы культурной жизни человечества, свёл на нет все достижения по индивидуализации вокального ансамбля как жанра и его высокой востребованности. К концу XX века обнаруживается низкая заинтересованность композиторов в работе с жанром вокального ансамбля. Как части циклов (в том числе и вокальных) ансамбли возникали единичными явлениями. Знаковым явлением культуры XX столетия стал цикл «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича, в котором ясно выявилась новая жанровая черта вокального ансамбля – театрализация. Известными стали также дуэты в вокальном цикле В. Гаврилина «Вечерок», мужские дуэты в цикле Г. Свиридова «У меня отец – крестьянин» на слова С. Есенина.

«Наиболее творчески коммуникативный, поликомпонентный, многофункциональный и дисциплинирующий» (В. Калинина), вокальный ансамбль способен стимулировать развитие певцов в увлечённом, высокотонусном режиме. Сохранить индивидуальный облик в работе с партнёрами, выявив индивидуальность каждого из участников ансамбля, – такова, в первую очередь, роль личности концертмейстера-пианиста – органичного участника музыкального действия. Педагогические особенности, организаторские умения – важнейшие компоненты в структуре его многопрофильной работы. Принципиально то, что концертмейстер в большей степени призван выполнять функцию генератора в художественном освоении вокалистами ансамблевого материала, тогда как задача технологии звукообразования должна решаться в специальных классах.

Десятилетний опыт работы в этой сфере позволяет нам руководствоваться принципами: психологической совместимости участников группы и отказа от диаметральных противоположностей; репертуарной последовательности в возрастании художественно-технологических задач; постижения вокальных особенностей партий и голосов исполнителей; значимости каждого из участников группы и равноответственности ролей в «живой» ткани партитуры; поэтапности, постепенности в освоении музыкального произведения с многообразием его задач; дисциплины и самоконтроля «в контексте» общего звучания; коллегиальности в обсуждении художественной концепции произведения, его концертной «версии»; художественно-образной цельности и стилевого единства.

Роль концертмейстера в осуществлении коллективных творческих планов может быть «активной, пассивной или лидирующей» (В. Калинина), но суть всегда одна: полноценное, равнозначное «звучание» в процессе коллективного музицирования. Мы можем говорить о ещё более значимой высоте позиции концертмейстера в этом процессе – предчувствовать творческие намерения и действия партнёров, предугадывать, предвосхищать, предопределять и предвидеть различные грани талантов участников малой группы, в чём видим благородную миссию «художника фортепиано» и генератора художественной мысли – концертмейстера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Камерный вокальный ансамбль / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный // О хоровом искусстве. – Ленинград : Музыка, 1980. – С. 31–36.
2. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д. Благой [и др.]. – Текст : непосредственный // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. – Москва : Музыка, 1979. – С. 5–31.
3. Калинина, В. Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера пианиста : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / В. Д. Калинина ; Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. – [Саратов, 2015]-. – URL : <http://cheloveknauka.com/bazovye-komponenty-i-professionalnaya-spetsifikatsiya-v-tvorcheskoy-deyatelnosti-kontsertmeys-tera-pianista>. – Текст : электронный.
4. Наумова, Е. Е. Камерный вокальный ансамбль в русской музыке: история и типология жанра : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Е. Е. Наумова ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – [Москва, 2002]-. – URL : <http://cheloveknauka.com/kamernyy-vokalnyy-ansambl-v-russkoy-muzyke-istoriya-i-tipologiya-zhanra>. – Текст : электронный.

УДК 78.071.2:316.7

*Ли Чэньсяо,
аспирант ФГБОУ ВО «Самарский
государственный институт культуры»,
научный руководитель – Е. В. Бакиштова,
профессор, доктор философских наук,
заведующая кафедрой культурологии,
музеологии и искусствоведения,
г. Самара*

У БИСЬЯ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ПОСОЛ: ДИАЛОГ КИТАЙСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

У Бисья (Wu Bixia, 吴碧霞), лирико-колоратурное сопрано, первая китайская певица, объединившая национальный вокал и западноевропейское бельканто [1]. Одна из самых известных и влиятельных женщин своей страны. Её называют «Восточный Соловей». У Бисья завоевала множество наград, включая первую премию в категории «Народное пение» на Национальном

конкурсе вокалистов (Пекин, Китай, 1996) и VIII Международном конкурсе вокалистов (Бильбао, Испания, 2000) в категории «Академическое пение», вторую премию на XII Международном конкурсе имени П. И. Чайковского (2002) в категории «Сольное пение».

В настоящее время У Бисья – профессор, доктор философии, член совета Китайской ассоциации музыкантов, член Национального Комитета по образованию, науке, культуре и здравоохранению НПКСК, почётный член Президиума Китайской ассоциации содействия развитию культуры, а также возглавляет вокальное и оперное отделение Китайской консерватории музыки (Пекин), является деканом Китайского научно-исследовательского института вокального искусства [1].

Творческий путь певицы У Бисья отличается невероятной продуктивностью и жанровым разнообразием. Среди вершин её сценического воплощения – выдающиеся шедевры классической оперы, такие как Джильда «Риголетто» Дж. Верди, Лауретта «Джанни Скикки» Дж. Пуччини и др. У Бисья считается одной из лучших исполнительниц «Вокального концерта» Р. М. Глиэра и «Соловья» А. А. Алябьева. На сегодняшний день артистка дала более 100 сольных концертов по всему миру и выпустила 20 студийных альбомов, что является свидетельством её выдающегося карьерного роста.

У Бисья – прекрасный педагог, сочетающий в своей методике, основанной на прочном академическом фундаменте, глубокий научный подход, художественное чутьё и высокий педагогический авторитет. Она уделяет первостепенное значение постановке дыхания, точной вокальной позиции и опоре звука.

Доступность педагогического наследия У Бисья – одно из преимуществ современных музыкантов. Обширная видеотека её мастер-классов, которые стали настоящим достоянием вокального сообщества, собирает многомиллионные просмотры, став мостом между педагогической методикой и музыкой разных направлений. Уникальность этих материалов в их универсальности. Рекомендации профессора У Бисья активно применяют на практике педагоги и исполнители народной, академической, а также эстрадной школ, стремящиеся к совершенствованию техники и художественной интерпретации.

Воспитанники У Бисья приходят в профессию не только с прекрасно поставленными голосами, но и с осознанием её высочайших требований: дисциплины, ума и полной самоотдачи. Многие из них добились выдающихся успехов на международной оперной, национальной сцене и вокальных конкурсах. Хэ Хуэй (He Hui) – одна из самых востребованных оперных певиц мира. Юй Хайянь (Yu Haiyan) – известная сопрано как в Китае, так и за рубежом, солистка Китайского центра исполнительских искусств, исполняет ведущие партии в классических и современных китайских операх. Ван Го (Wang Guo), баритон – победитель престижных международных конкурсов. Его карьера сейчас активно развивается на европейских оперных сценах [1].

Профессор У Бисья является признанным авторитетом в области вокального исполнительства, который подтверждается её участием в жюри ряда престижных

международных и национальных конкурсов, таких как Международный конкурс вокалистов “Neue Stimmen” (Германия), Международный конкурс оперных певцов имени Дж. Верди (Италия), Национальный музыкальный конкурс «Золотой колокол» (КНР) и Государственная премия в области сценических искусств “Wen Hua”. В рамках текущего конкурсного отбора она всегда руководствуется строгими критериями оценивания с акцентом на выявление интерпретации и национально-культурного контекста.

20 сентября 2025 г. в Москве успешно завершился международный музыкальный конкурс «Интервидение», целью которого была репрезентация мультикультурного диалога средствами музыкального искусства, содействие международному художественному обмену и углубление взаимопонимания и дружбы между народами всех стран. Профессор У Бисья была приглашена в состав жюри [2]. Вместе с ней в состав авторитетной судейской коллегии вошли всемирно известные композиторы, дирижёры, режиссёры и музыкальные продюсеры из 22 стран, признанные эксперты, внесшие выдающийся вклад в развитие музыкального искусства. Среди них: композитор и продюсер, народный артист РФ Игорь Матвиенко; народный артист, выпускник Московской консерватории и эксперт в области народной музыки Нгуен Чонг Дай (Вьетнам); композитор и музыкальный аранжировщик, директор Центра музыкальных дел при Министерстве культуры Катара Халид Аль-Салем; композитор, дирижёр и председатель Союза композиторов Таджикистана Амирбек Мусоев [3]. Формирование жюри такого масштаба международного представительства подчёркивало статус конкурса и его приверженность профессиональной и объективной оценке.

Участие великой китайской певицы, педагога У Бисья символизировало растущий авторитет китайской вокальной школы на мировой сцене и на практике воплощало тот самый кросс-культурный диалог между странами.

Профессор У Бисья совмещает активную концертную практику и целенаправленную педагогическую работу, сосредоточенную на воспитании талантливой молодёжи. Важным направлением её деятельности является синтез педагогики и культурной дипломатии, то есть организация международных программ обмена, которые служат не только установлению прочных профессиональных связей, но и популяризации китайской вокальной традиции в глобальном культурном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. 吴碧霞的声乐教学之道 (У Бисья: путь вокальной педагогики) / Китайская центральная телевизионная станция (CCTV). – URL : <https://tv.cctv.com/2023/05/12/VIDE1AeM1zLqQ2pR7mX9a2pB230512.shtml> (дата обращения: 18.10.2025). – Текст : электронный.
2. Профессор У Бисья была приглашена в качестве члена жюри конкурса «Интервидение» // Официальный аккаунт в WeChat. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/fPajm00wRcBLEn4y66KEZA> (дата обращения: 18.10.2024). – Текст : электронный.

3. Состав профессионалов оценит конкурсантов «Интервидения»: список экспертов // URA.RU. – URL: <https://ura.news/news/1052997784> (дата обращения: 18.10.2025). – Текст : электронный.

УДК 780.8:78.02:78.09

*И. А. Лукьянец,
преподаватель, концертмейстер
МБУДО «Детская школа искусств № 9
города Донецка»,
г. Донецк*

ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В современной системе музыкального образования и исполнительства профессия концертмейстера вышла за рамки простого аккомпанемента. Сегодня концертмейстер – это универсальный музыкант, сочетающий в себе функции исполнителя, интерпретатора, педагога-репетитора и организатора музыкального процесса [2]. Высокие требования, предъявляемые к специалистам этого профиля, обуславливают необходимость системного анализа их деятельности и выявления ключевых компонентов, составляющих основу профессионализма. Актуальность темы определяется потребностью в целостном понимании многогранной природы концертмейстерского искусства для совершенствования образовательных программ и практической подготовки будущих музыкантов.

Цель исследования – выявить, систематизировать и охарактеризовать основные компоненты творческой деятельности концертмейстера, определяющие уровень его профессиональной компетентности.

Творческая деятельность концертмейстера представляет собой синтез разнообразных знаний, умений и личностных качеств. На основе анализа специальной литературы и практического опыта можно выделить четыре взаимосвязанных компонента, образующих структуру его профессионализма.

Музыкально-исполнительский компонент является фундаментом профессии. Он включает в себя комплекс специальных пианистических и теоретических знаний и умений. Виртуозное владение инструментом: беглость, техническая оснащённость, владение различными видами туше и педализации, умение создавать разнообразную звуковую палитру. Партия фортепиано в аккомпанементе зачастую не уступает по сложности сольным произведениям [5]. Навык чтения с листа – ключевой навык, определяющий профессиональную пригодность. Он требует умения охватывать нотный текст целостно, предслышать его и мгновенно трансформировать в звуковой образ [5]. Умение транспонировать, необходимое для адаптации произведения к возможностям вокалиста [3]. Теоретическая подготовка: глубокое понимание

гармонии, формы, стиля и жанра, позволяющее концертмейстеру выстраивать музыкальную драматургию, а не просто воспроизводить нотный текст [3]. Знание основ дирижирования и вокала для эффективного взаимодействия с солистами, хором и понимания специфики певческого дыхания [4].

Ансамблевый компонент составляет сердцевину концертмейстерского искусства. Это способность к равноправному музыкальному диалогу и созданию единого художественного целого с солистом. Чувство ансамбля: умение синхронизировать темп, ритм, динамику и штрихи, достигая живого, «дышащего» единства [6]. Искусство баланса звучания: способность гибко регулировать громкость фортепианной партии, чтобы не заглушить солиста, но и не потерять собственную смысловую роль [6]. Единство интерпретации: совместная работа с солистом над художественным замыслом произведения, где концертмейстер часто выступает инициатором и создателем трактовки [3]. Навыки невербальной коммуникации: умение «вести» солиста с помощью взгляда, кивка, дыхания, что особенно важно в моментах вступлений и смен характера музыки [6].

Психолого-педагогический компонент особенно важен в учебном процессе и концертной практике. Он предполагает наличие следующих качеств. Педагогический такт: способность тактично корректировать ошибки, поддерживать ученика и помогать ему в освоении репертуара, выступая в роли помощника основного педагога [2]. Психологическая устойчивость и эмпатия: умение чувствовать эмоциональное состояние партнёра, снимать волнение, оказывать психологическую поддержку, особенно в стрессовых ситуациях выступлений [2]. Лидерские качества и адаптивность: способность гибко менять роль – от ведомого с опытным солистом до ведущего с начинающим исполнителем [3].

Организационный компонент обеспечивает эффективность и результативность работы. Планирование репетиционного процесса: умение выстраивать этапы работы над произведением – от ознакомления до создания целостной интерпретации [4]. Репертуарная работа: знание обширного педагогического и концертного репертуара для различных инструментов и голосов, умение быстро осваивать новые сочинения [3]. Работа с нотным материалом: грамотная редактура, расстановка пауз для переворота страниц, создание удобных расшифровок [5]. Соблюдение сценического этикета: культура поведения на сцене, внешний вид, взаимодействие с публикой, что является частью профессионального имиджа [3].

Творческая деятельность концертмейстера представляет собой сложный синтез высокого пианистического мастерства, развитых ансамблевых навыков, психолого-педагогической чуткости и организационных способностей. Выделенные компоненты – музыкально-исполнительский, ансамблевый, психолого-педагогический и организационный – находятся в тесной взаимосвязи и взаимовлиянии. Прочность этого комплекса определяет уровень профессионализма концертмейстера и успех его творческого взаимодействия с солистом [1, 3].

Подготовка концертмейстеров в средних и высших учебных заведениях должна быть комплексной и целенаправленной. Помимо совершенствования пианистического мастерства, необходимо включать в учебные планы специальные курсы по ансамблю, основам вокала, дирижирования и педагогической психологии. Только такой подход позволит воспитать музыканта-универсала, способного к подлинному творческому сотрудничеству и воплощению самых смелых художественных идей в современном музыкальном пространстве [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кубанцева, Е. И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность / Е. И. Кубанцева. – Текст : непосредственный // Музыка в школе. – 2001. – № 2. – С. 15–19.
2. Крылова, Т. А. Роль концертмейстера в образовательном процессе / Т. А. Крылова – Текст : непосредственный // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 15. – С. 186–190-. – URL : <http://e-koncept.ru/2016/86938.htm> (дата обращения: 05.10.2023). – Текст : электронный.
3. Людько, М. Г. О мастерстве концертмейстера / М. Г. Людько. – Москва : Музыка, 2017. – 144 с. – ISBN 978-5-7140-1314-2. – Текст : непосредственный.
4. Островская, Е. А. Концертмейстерский класс : методические рекомендации для студентов / Е. А. Островская. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. – 98 с. – ISBN 978-5-8064-2123-. – Текст : непосредственный.
5. Подольская, В. В. Развитие навыков аккомпанемента с листа / В. В. Подольская. – Москва : Классика-XXI, 2006. – 88 с. – ISBN 5-89817-152-1. – Текст : непосредственный.
6. Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. – Москва : Музыка, 1996. – 207 с. – ISBN 5-7140-0612-8. – Текст : непосредственный.

*Л. И. Малахова,
преподаватель кафедры искусства
фотографии ФГБОУ ВО «Луганская
государственная академия культуры и
искусств имени Михаила Матусовского»,
г. Луганск*

ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Речь, визуальные образы и музыкальные компоненты формируют многослойное аналитическое пространство. Эти элементы, обладая уникальными семиотическими системами, взаимосвязаны посредством повествования и интерпретации. Они взаимодополняют друг друга, сохраняя при этом свою индивидуальность, и вместе формируют целостное исследовательское поле. Вопросы формы и содержания, рассматриваемые в различных модальностях, направлены на исследование глубинных структурных и смысловых аспектов. Для эффективного сочетания этих элементов требуется междисциплинарный подход.

Фотография играет центральную роль в этой теоретической области, связывая традиции классического изображения с современными визуальными практиками. Она не только сохраняет фундаментальные принципы классического искусства, но и активно внедряет их в современные теоретические дискуссии. Фотография обладает механистичностью, мгновенностью и буквальностью, функционируя в промежутке между художественным изображением и документальным свидетельством [5].

Выступая в роли визуального посредника, фотография предоставляет возможность не только документировать музыкальные события, но и создавать многомерные визуальные сюжеты, раскрывающие сложные взаимосвязи между музыкальными произведениями, их исполнителями и аудиторией [3].

Атмосферные элементы, такие как освещение, звуковое сопровождение и взаимодействие между участниками, формируют уникальную сенсорную среду, которая не может быть полноценно передана иными средствами [2]. Фотография позволяет глубже осознать, как музыкальное пространство влияет на эмоциональный опыт участников и зрителей; эффективно передаёт динамику музыкальных событий, показывая их развитие, кульминацию и эмоциональное напряжение через последовательность кадров и композицию.

Музыкальное пространство представляет собой сложное и многоаспектное понятие, интегрирующее физическую инфраструктуру для музыкальной деятельности и социокультурные контексты, которые придают этой деятельности особое значение [1, с. 196]. В рамках данной категории можно выделить несколько ключевых типов физических пространств, на

которых осуществляется съёмка концертной фотографии: концертные залы, студии звукозаписи и уличные музыкальные площадки.

Музыкальная композиция может выступать в качестве фундаментальной основы для создания серии фотографических изображений, которые отражают её эмоциональное содержание или концептуальную направленность [5]. Взаимодействие между звуком и визуальными искусствами позволяет фотографу глубже раскрыть свои идеи и передать настроение, заложенное в музыкальном произведении.

Различные музыкальные жанры оказывают существенное влияние на формирование визуального стиля фотографических работ. Например, произведения в жанре джаза способствуют созданию романтических и плавных снимков, в которых особое внимание уделяется мягким линиям и игре света и тени. В то же время, рок-музыка вдохновляет на создание изображений, отличающихся дерзостью и динамикой. Энергичные движения музыкантов, яркие цвета и контрастное освещение в таких снимках помогают передать драйв и мощь, присущие данному жанру.

Правильно подобранное музыкальное сопровождение способствует усилению эмоционального восприятия и концептуальной нагрузки фотографических работ, погружая зрителя в соответствующую художественному замыслу атмосферу. Это создаёт многослойный опыт, в котором музыка и визуальные образы интегрируются для формирования мощного и запоминающегося художественного восприятия.

Фотография фиксирует уникальные характеристики музыкальных пространств, сохраняя их эстетическую значимость, способствуя более глубокому пониманию этих пространств как культурных феноменов.

Фотография фиксирует музыкальные контексты, создавая визуальные архивы, которые могут быть использованы для последующего анализа и интерпретации. Эти архивы позволяют более глубоко понять взаимосвязь между пространственными условиями и музыкальным исполнением и оценить влияние окружающей среды на восприятие музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова, С. Ю. Пространство и время в музыке / С. Ю. Баранова. – Текст : электронный // ОНВ. – 2007. – №6 (62)-. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvo-i-vremya-v-muzyke> (дата обращения: 10.10.2025).
2. Бразговская, Е. Е. Актуализация пространственных образов в музыке: когнитивно-семиотический аспект / Е. Е. Бразговская – Текст : электронный // Социо- и психолингвистические исследования. – 2015. – № 3-. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualizatsiya-prostranstvennyh-obrazov-v-muzyke-kognitivno-semioticheskiiy-aspekt> (дата обращения: 01.10.2025).
3. Васильева Екатерина Викторовна. Музыкальная форма и фотография: система языка и структура смысла // Вестник Санкт-Петербургского

университета. Искусствоведение. – 2015. – № 4. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-forma-i-fotografiya-sistema-yazyka-i-struktura-smysla> (дата обращения: 09.10.2025). – Текст : электронный.

4. Мозгот, С. А. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода / С. А. Мозгот – Текст : электронный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. – 2007. – № 2. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-issledovaniya-prostranstva-v-muzyke-k-probleme-vklyucheniya-analiticheskogo-metoda>.
5. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralité de l'Image // L'Échange Impossible. Paris: Galilee, 1999. pp. 175–184.

УДК 37.013:78.03

О. И. Мармазова,
кандидат исторических наук, доцент,
кафедра гуманитарных и
художественных дисциплин
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»,
г. Донецк

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ

В современных условиях происходит активное переосмысление традиционных подходов к музыкальному обучению, что связано с развитием цифровых технологий, расширением международных контактов и формированием единого образовательного пространства. Особую значимость приобретает изучение исторического опыта адаптации музыкальных образовательных систем к глобальным изменениям, поскольку именно анализ прошлого позволяет выявить эффективные стратегии развития музыкального образования в условиях нарастающей интернационализации и цифровизации. Исследование данной проблематики способствует пониманию механизмов сохранения национальной культурной идентичности при одновременном обогащении образовательного процесса мировым опытом, что особенно важно для формирования конкурентоспособной и творчески развитой личности в современном мире.

Глобализационные процессы в современном мире оказывают существенное влияние на развитие музыкальной педагогики в России. Интернационализация образования способствует интеграции передовых

педагогических практик и методик, что приводит к трансформации традиционных подходов к музыкальному обучению [3].

Международное сотрудничество в сфере музыкального образования проявляется через различные каналы: обмен опытом между преподавателями, участие в международных конкурсах и фестивалях, стажировки и совместные образовательные проекты. Это создаёт предпосылки для обогащения российской музыкальной педагогики новыми методическими подходами и технологическими решениями.

Цифровизация образования становится важным фактором модернизации музыкального обучения. Внедрение современных информационных технологий позволяет расширить доступ к образовательным ресурсам, использовать дистанционные формы обучения и интегрировать инновационные методики преподавания [2, с. 211]. При этом сохраняется преемственность отечественной школы музыкального образования, сочетающей классические традиции с современными тенденциями.

Культурная идентичность представляет собой сложный феномен, включающий в себя систему ценностей, традиций, обычаев и символов, формирующих уникальный облик нации. В эпоху глобализации происходит трансформация механизмов передачи культурного наследия, что требует разработки новых подходов к сохранению и воспроизводству национальных культурных кодов [5, с. 79].

Механизмы защиты национальной идентичности реализуются через систему образования, искусства, языка и традиционных форм социальной организации. Особое значение приобретает институциональная поддержка культурных проектов, направленных на сохранение и развитие самобытных черт национальной культуры в условиях глобальной унификации [1, с. 38]. Адаптивный потенциал национальной культуры проявляется в способности интегрировать внешние влияния, трансформируя их в соответствии с собственными ценностными установками. Это позволяет не только сохранить уникальность культурного наследия, но и обогатить его за счёт межкультурного диалога.

Стратегическое значение имеет развитие механизмов культурной политики, направленных на формирование устойчивого баланса между процессами глобализации и сохранением национальной самобытности. Это предполагает создание условий для развития локальных культурных инициатив, поддержку традиционных форм искусства и укрепление системы культурного образования [4, с. 115-118].

Таким образом, влияние международных тенденций на российскую музыкальную педагогику носит комплексный характер, способствуя её развитию и модернизации при сохранении фундаментальных принципов отечественного музыкального образования. В результате можно констатировать, что сохранение национальной идентичности в условиях глобализации требует комплексного подхода, сочетающего защиту культурного наследия с открытым диалогом с другими культурами, что

обеспечивает устойчивое развитие общества в условиях глобальных изменений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с. – Текст : непосредственный.
2. Дьюи, Дж. Демократия и образование / Дж. Дьюи ; перевод с английского – Москва : Педагогика-пресс, 2000. – 382 с. – ISBN 5-7155-0773-1. – Текст : непосредственный.
3. Дылькова, С. В. Перспективы развития музыкальной культуры и общего музыкального образования в Европе и в России / С. В. Дылькова. – Текст : электронный // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2020. – № 4-. – URL : <https://sfk-mn.ru/PDF/03KLSK420.pdf> (дата обращения: 17.10.2025).
4. Каган, М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1996. – 234 с. – ISBN 05-7443-0021-X. – Текст : непосредственный.
5. Кузуб, Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре / Т. И. Кузуб. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – № 2 (18). – С. 77–81.

УДК 7.78.021.2

*Н. Н. Мартыненко,
доцент кафедры истории,
теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

«ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА»: ДАРИУСА МИЙО И ДЖУЗЕППЕ АРЧИМБОЛЬДО

В последнее десятилетие ощущается особый интерес отечественных и зарубежных исследователей к взаимодействию музыки и живописи. Данный объект заслуживает специального внимания для изучения соотношения и взаимодействия нарративных и образно-понятийных систем исследуемых материалов.

На основании выбранного для изучения материала «Четыре портрета»: Дариуса Мийо и Джузеппе Арчимбольдо можно провести соответствующий анализ. В центре внимания – существование семантических и графических элементов музыкального текста, которое может воздействовать на слушателя в

качестве вербальной коммуникации. Такое исследование предпринимается впервые.

В качестве других аспектов для сравнения (интерпретации) избрана драматургия композиций, система четырёх персонажей, а также пародийные техники и приёмы, используемые двумя авторами. Особое внимание уделено музыкальным портретам Д. Мийо.

Доклад представляет результаты собственных аналитических наблюдений автора, сделанных на основе изучения нотного материала и портретов Дж. Арчимбольдо.

Рассмотрение двух циклов позволяет установить, что перспективность такого подхода может создать новые решения в области кооперации двух видов искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванечкина, И. Л. «Поэма огня»: (Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина) / И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев. – Казань : Изд-во Казанского университета, 1981. – 168 с. – Текст : непосредственный.
2. Кокорева, Л. М. Дариус Мийо: Жизнь и творчество / Л. М. Кокорева. – Москва : Советский композитор, 1986. – 334,[1] с. – Текст : непосредственный.
3. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : Учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. – 2-е изд. – Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; «Лань», 2010. – 432 с. – ISBN 978-5-8114-0600-5. – Текст : непосредственный.
4. Шовская, Т. Г. «Габсбургский Леонардо» Джузеппе Арчимбольдо и его деятельность по устройению празднеств при дворе австрийских императоров / Т. Г. Шовская. – Текст : электронный // Вопросы театра. – 2017. – №3-4-. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/gabsburgskiy-leonardo-dzhuzeppe-archimboldo-i-ego-deyatelnost-po-ustroeniyu-prazdnestv-pri-dvore-avstriyskih-imperatorov-1> (дата обращения: 22.10.2025).

*О. А. Михайлова,
аспирант Департамента философии
Уральского гуманитарного института
ФГАОУ ВО «Уральский федеральный
университет имени первого
Президента России Б. Н. Ельцина»,
г. Екатеринбург*

ОТ НАБЛЮДЕНИЯ К СОУЧАСТИЮ: ЗВУКОВОЙ ПЕРФОРМАНС В ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Зародившись в авангардных экспериментах XX века, саунд-арт (звуковое искусство) оформился в самостоятельную художественную практику, где звук служит основным материалом и объектом эстетического высказывания, направленного на создание «звуковых впечатлений» [2, с. 31]. Это направление реализуется в многообразных формах, и одной из наиболее динамичных форм является звуковой перформанс.

В звуковом перформансе, где звук рождается в реальном времени, на первый план выходят процессуальность и уникальность события. Его суть – в «схватывании», о котором пишет С. Фёгелин: «Звук возникает из темноты как неожиданные движения, которые встречаются головокружительным слушанием, которое схватывает их и схватывается в их постоянном нахождении» [5, с. 203]. Именно это совместное «схватывание» звука артистом и зрителем в момент его возникновения и есть то уникальное произведение, которое не может быть предзадано.

Традиционные выступления определяют роль зрителя и слушателя как наблюдателя, настроенного на восприятие. Наблюдение создаёт дистанцию, когда звук воспринимается в соответствии с его референтом и интонационным образцом. В звуковом перформансе эта граница размывается, и зритель или слушатель приглашается к соучастию.

В городе, где в звуковом ландшафте тесно переплетены био-, антропо- и техногенные шумы, не всегда поддающиеся контролю, такое соучастие становится актом повторного освоения пространства. Превращаясь из пассивного реципиента, в активного создателя, горожанин не просто слышит среду, но и формирует её. В этом смысле соучастие в звуковом перформансе – это практика возвращения человеку права на осознанное звуковое существование в урбанистической среде.

Прекрасной иллюстрацией такого звукового перформанса служит променада «Безответственное музицирование» инклюзивного театрального проекта «Простые действия» (Екатеринбург, Ельцин-центр), последовательно реализующий принцип соучастия. Его содержание раскрывается через несколько ключевых аспектов.

Во-первых, расширяется понятие инструмента. Перформанс воплощает идеи, озвученные более ста лет назад Б. И. Юрцевым, отмечавшим, что «инструментами оркестра является всё, что может издавать какой-либо звук» [6, с. 22]. Актёры создавали инструменты из обычных вещей, их голоса и тела становились полноправными источниками звука. Это «безответственное», свободное от канонов, музицирование ломало привычные слуховые ожидания.

Во-вторых, в променаде реализована идея об исследовании звучания городской среды через непрерывное движение по саду, лестницам, театральному залу. Так актёры хотели обратить внимание, что один и тот же звук по-разному звучит, создавая уникальный звуковой ландшафт.

В-третьих, был продемонстрирован феномен семантического пресыщения, когда слова, многократно повторяясь, теряют смысл. Этот художественный ход можно рассматривать как реакцию на состояние горожанина, который страдает от информационной перегрузки: «Невозможность справиться с постоянным потоком раздражителей приводит к притуплению восприятия» [1, с. 98]. Через десемантизацию и фокусировку на чистом звуке восприятие обостряется, что помогает услышать «новые, в том числе эстетические, даже музыкальные (гармонические) смыслы» в том, что обычно считается просто шумом [4, с. 124].

Променад «Безответственное музицирование» демонстрирует, что звуковой перформанс в городском пространстве может стать мощным инструментом переосмысления нашего слухового опыта. Он разрушает барьер между искусством и жизнью, исполнителем и слушателем. Через импровизацию, использование неканонических инструментов и исследование акустики пространства променад позволяет звуку стать «сенсорным обещанием бóльшего звука» [3, с. 52]. Он не просто заполняет паузы, а является живой, непрерывной средой для нового типа коммуникации, основанной на совместном переживании звучащего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунич, Е. А. По городу с плеером / Е. А. Бунич ; сборник статей ; под ответственной редакцией О. Бредниковой, О. Запорожец // Микроурбанизм. Город в деталях. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – 352 с. – ISBN 978-5-4448-0178-9. – Текст : непосредственный.
2. Говар, Н. А. Музыка или звуковое искусство? / Н. А. Говар. – Текст : непосредственный // Культура и искусство. – 2017. – № 5. – С. 25–32.
3. Крамер, Л. Аудиальное: Вариации на тему / Л. Крамер ; перевод М. Толстобровой // Гул мира: Философия слушания. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2023. – 272 с. – ISBN 978-5-91103-711-6. – Текст : непосредственный.
4. Румянцев, С. Ю. Книга тишины. Звуковой образ города / С. Ю. Румянцев. – Москва : Бослен, 2022. – 304 с. – ISBN 978-5-00087-189-8. – Текст : непосредственный.

5. Фёгелин, С. Слушая шум и тишину: к философии саунд-арта / С. Фёгелин ; перевод с английского И. Ознобихиной. – Москва : Новое литературное обозрение, 2025. – 240 с. – ISBN: 978-5-4448-2673-7. – Текст : непосредственный.
6. Юрцев, Б. И. Оркестр вещей / Б. И. Юрцев. – Текст : непосредственный // Зрелища. – 1922. – № 6 (3-9 окт.). – С. 22.

УДК 78.087.684:378

*А. Н. Мурзаева,
доцент, заведующая кафедрой дирижирования
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

РЕПЕРТУАР ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕЙНО-ПРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

В рамках современного социокультурного дискурса хоровая музыка позиционируется как действенный инструмент влияния на формирование мировоззренческих и этических парадигм личности. Хоровой репертуар, будучи основой художественной деятельности коллектива, играет в данном процессе детерминирующую роль. В данном докладе анализируется воздействие репертуарной политики на идейно-нравственное воспитание, рассматриваются его структурно-содержательные особенности и механизмы рецепции аудиторией.

Хоровое искусство, как синтетический феномен, интегрирующий вокальное и инструментальное начала, обладает значительным потенциалом воздействия на эмоциональную и интеллектуальную сферы восприятия. Коллективная природа хорового исполнительства способствует формированию чувства общности, солидарности и причастности к универсальным ценностям.

Репертуар хорового коллектива представляет собой сложноорганизованную систему, включающую произведения различных исторических эпох, стилистических направлений и жанров. Стратегически выверенный подбор произведений, сочетающий классические образцы и современные композиции, позволяет охватить широкий спектр идей и нравственных концепций, обеспечивая условия для многогранного развития личности.

Ключевым аспектом деятельности хорового коллектива является научно обоснованный отбор произведений для исполнения. Данный процесс должен базироваться на принципах художественной ценности, репрезентативности, доступности для восприятия целевой аудиторией и соответствия стратегическим воспитательным задачам. Инкорпорация в репертуар

сочинений, репрезентирующих идеалы гуманизма, патриотизма, любви к природе и человечеству, выступает действенным средством формирования у реципиентов устойчивых этических норм и моральных ориентиров.

Публичное исполнение хоровой музыки в концертных, образовательных и общественных контекстах оказывает глубокое воздействие на аудиторию. Коллективное звуковое воплощение создаёт атмосферу торжественности и возвышенности, индуцируя интенсивный эмоциональный отклик и способствуя духовному обогащению.

Идейно-нравственное воспитание интерпретируется как комплекс целенаправленных педагогических воздействий, нацеленных на формирование у молодёжи системы моральных качеств: нравственности, толерантности, трудолюбия, уважения к традициям и общественным нормам. В возрастной когорте 18–25 лет ведущими агентами социализации выступают образовательные учреждения, которые не только обеспечивают академические знания, но и транслируют социальные нормы и ценности.

Основные векторы идейно-нравственного воспитания в вузе включают:

- Воспитание нравственных чувств и этического сознания (усвоение ценностей человеческой жизни, добра, справедливости, милосердия, чести и достоинства).

- Воспитание гражданственности и патриотизма, уважения к правам, свободам и обязанностям человека.

Важнейшей задачей является не только декларация нравственных ориентиров, но и формирование у студентов личностной приверженности данным ценностям.

Согласно позиции доктора философских наук, профессора Геннадия Васильевича Гребенькова, патриотизм формируется в рамках национально-ориентированной образовательной парадигмы. «Человек – существо социокультурное, он живёт в культуре... Культура подразумевает наличие определённой иерархии, системы ценностей, которые упорядочивают человеческую жизнь. Одна из форм упорядочивания – нравственность как свод правил поведения... Патриотизм – одна из фундаментальных нравственных норм... Формы трансляции жизненного опыта как нравственности – это философия, идеология, религия, мифологемы, искусство».

Выдающийся русский философ Иван Александрович Ильин в работе «О национальном воспитании» выделяет спектр ключевых нравственных норм, среди которых – Песня. Он писал: «Покажи мне, как ты веруешь и молишься... как ты поёшь... как ты любишь свою семью... а я скажу тебе, какой нации ты сын...»... Через совместное пение мы передаём содержание нравственной нормы любви к Отечеству».

Эмпирической базой исследования выступает деятельность хоровых коллективов кафедры дирижирования Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева.

На наш взгляд, воспитание дирижёра-хормейстера предполагает трансляцию нравственной нормы патриотизма через исполнение хорovým коллективом репертуара, направленного на формирование данной установки. Разделы хорового репертуара: отечественная духовная музыка, светские произведения отечественных композиторов, обработки русских народных песен, музыка многонационального Донбасса, произведения Донецких композиторов.

Участие в масштабных духовно-просветительских и образовательно-творческих проектах патриотической направленности позволяет студентам интегрироваться в отечественную певческую традицию и ощутить себя частью современной русской музыкальной культуры.

В заключении констатируем, что освоение разнообразного, художественно-ценного репертуара учебного хора позволяет студентам не только совершенствовать вокальную технику и развивать ансамблевые навыки, но и формирует устойчивые идейно-нравственные установки, выступая, таким образом, действенным инструментом воспитания в современной высшей школе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананченко, Т. В. Принципы формирования репертуара учебного хора в контексте задач духовно-нравственного воспитания / Т. В. Ананченко. – Текст : непосредственный // Проблемы художественного образования. – 2021. – № 3(14). – С. 45–52.
2. Бурдина, Н. В. Воспитательный потенциал русской духовной музыки в репертуаре студенческого хора / Н. В. Бурдина – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2023. – № 5. – С. 28–34.
3. Гребеньков, Г. В. Аксиологический подход к проблеме человека / Г. В. Гребеньков, В. Н. Нечитайло. – Донецк, ДПИ, 1992. – 186 с. – Текст : непосредственный.
4. Ильин, И. А. О воспитании национальной элиты / И. А. Ильин. – Москва : Жизнь и мысль, 2001. – 509 с. – ISBN 5-8455-0033-8. – Текст : непосредственный.

*М. И. Никифоренко,
преподаватель кафедры истории,
теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ ЖАННЫ Д'АРК В ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ ФЕРЕНЦА ЛИСТА

Великая Французская революция дала старт революционным движениям во многих странах Европы XIX века, что нашло отклик в творчестве многих музыкантов этого периода. Не является исключением и Ференц Лист. Идея обратиться к созвучному образу Жанны д'Арк возникает в период активных попыток венгров добиться независимости. В своём неукротимом стремлении к свободе композитор задумывает создать оперу, посвящённую Орлеанской Деве, однако сам жанр не отвечал природе его дарования. В 1958 году нереализованный замысел находит отклик в другом жанре – драматической сцене «Жанна д'Арк на костре».

Для воплощения идеи Ференц Лист в 1858 году обращается к стихотворению Александра Дюма «Жанна д'Арк на костре» (1846 г.), в котором представлена общая панорама событий: от спокойной жизни Жанны до божественного предзнаменования «В глухом бедном селенье твой вышний зов меня настриг...», до сцены казни девушки «Да, я взойду на свой костёр».

Драматическая сцена по своей форме имеет черты нечётного рондо – трижды повторяется один из разделов, транслируя основную мысль произведения – подвиг во имя Свободы и народа. Между рефренами помещаются эпизоды, отражающие характеристику и процесс трансформации образа Жанны д'Арк.

В качестве центрального тезиса, повторяемого трижды, Ф. Лист избирает строки, наполненные жертвенностью и патриотическими чувствами. Повторяемые дважды слова «Да, я взойду на свой костёр», звучат по звукам УмVII₇ к *E-dur* в восходящем движении на фоне быстрого тремоло по звукам этого же аккорда создают тревожную и напряжённую атмосферу. Контрастом звучит мягкое разрешение аккорда в *G-dur* со сменой фигураций на аккорды в средней тесситуре на словах «но мой край, мой народ свободны, Родина свободна!». Изменения напряжённой, чеканной мелодии на мягкие, гибкие распевы подчёркивает нежное и трепетное отношение Жанны к родному краю и создают «ангельскую», возвышенную атмосферу.

В драматической сцене, следуя канонам, Ф. Лист раскрывает две стороны Жанны – простая девушка и Дева-воительница.

Первый эпизод «рисует» картину безмятежной спокойной сельской жизни Жанны д'Арк, что подчёркивается «прозрачной» фактурой в среднем

регистре, мажорной тональностью и размеренной ритмикой. Момент божественного озарения Ф. Лист отмечает модуляцией в тональность *C-dur*.

Второй эпизод отображает основные изменения в судьбе девушки. Начальные интонации композитор переносит из первого раздела, дополняя мелодизацией фактуры сопровождения. На словах «мне суждено закончить путь» Ф. Лист использует катабазис, делая акцент на трагическом завершении жизни героини. Вторгающиеся короткие триоли предвосхищают новый этап характеристики в третьем эпизоде – Жанна как Дева-воительница. Вопрос «Ах, сдержу ли судьбе укор?» в завершении второго эпизода с одной стороны говорит о смятении и неуверенности девушки в своих силах, с другой – свидетельствует о принятом решении отдать жизнь за Родину, что подкрепляется маршевым ритмом между вопросительными интонациями.

Третий эпизод кардинально отличается от предыдущих. Маршевый ритм, движение по звукам трезвучий приходят на смену лирической напевности как в мелодии, так и в сопровождении отсылая слушателя к периоду военных достижений французской армии под предводительством Жанны д'Арк. Кульминация всей драматической сцены приходится на строки «ты рвёшься ввысь, в небес простор», исполняемые речитативом на фоне УмVII₇, но так и не получая разрешения, создавая эффект незавершённости.

Последнее проведение рефрена дополняется восходящим движением от первой к третьей октаве на фоне органной педали на тонике постепенно растворяя фактуру, динамику и слово «свободны», подчёркивая выполнение Жанной д'Арк божественного предназначения.

В драматической сцене «Жанна д'Арк на костре» Ф. Лист сосредоточил внимание на эмоциональном состоянии девушки, её мыслях и переживаниях, оставляя «за кадром» батальные сцены и трагический финал. Тем самым композитор сместил акцент со сложных переплетений судьбы в истории Орлеанской Девы на её основную миссию – подвиг и смерть совершены во имя светлого будущего народа Франции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жанна д'Арк на костре : драматическая сцена / Ф. Лист, слова А. Дюма ; перевод с французского И. Емельяновой
 2. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист : [в 2 т.] / Я. И. Мильштейн. – Москва : ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО, 1956. – 1 т. ; 21 см. – 8000 экз. – ISBN 978-5-8114-3709-2. – Текст : непосредственный.
- Т. 1 : Ф. Лист. – 600 с. – ISBN 978-5-8114-3709-2.

Д. В. Осначенко,
ассистент-стажёр,
кафедра академического пения
и актёрского мастерства
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк

ЭВОЛЮЦИЯ ПОДХОДОВ К ВОСПИТАНИЮ ДЕТСКОГО ВОКАЛЬНОГО ГОЛОСА: СОПОСТАВЛЕНИЕ ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ РОССИИ И ЕВРОПЫ

Воспитание детского вокального голоса – одна из самых сложных и специфических областей музыкальной педагогики, требующая глубокого понимания исторических, культурных и физиологических аспектов. В свете растущих требований к качеству музыкального образования и необходимости объединения традиций с инновациями, сравнительные исследования способствуют развитию педагогики и музыкальной науки.

Ранние этапы детского вокального воспитания в Европе связаны с церковной музыкой при монастырях. После Каролингской реформы (VIII в.) возникают школы пения (*scolae cantorum*), куда отбирали мальчиков от 7 лет. Эмпирический метод был основным в обучении.

В XI в. нотация Гвидо Аретинского сокращает обучение до 1–2 лет, превращая пение в дисциплину на основе *cantus firmus*, закладывая основу профессионального образования.

С IX–X вв. в европейской музыке начался переход от монодии к полифонии (органум → мотет, месса), что формирует новые правила. Протяжённые мелодические линии, сложные пассажи и мелизмы требовали гибкости голоса и чистоты интонации. Ключевыми навыками стали: ритмическая точность и ансамблевый слух. Это усложнило педагогическую практику: ввели упражнения на развитие слуха, ритма и ансамблевого пения.

С XIII в. основной институцией для воспитания певчих становятся соборные школы (*maîtrises* во Франции, *cappelle musicali* в Италии), в которых обучение было непрерывно связано с певческой практикой.

Переломным моментом XVI в. стало появление певцов-кастратов. Центры подготовки кастратов – неаполитанские консерватории (с 6–12 лет, 8–12 лет обучения). Фокус делался на сложнейшие техники: пассажи, арпеджио, *messa di voce*. Эта система зародила основы *bel canto* [2, с. 45–70].

В XIX в. осуждение кастрации приводит к пересмотру эстетики пения. Развитие шло по двум векторам: профессиональное, основанное на научном понимании физиологии голоса, и массовое образование. Ключевую роль сыграл Мануэль Гарсиа-младший, написавший «Полный трактат об искусстве пения», в котором систематизировал знания о дыхании, атаках, регистрах.

XX в. ознаменовал переход к всеобщему музыкальному образованию, охране детского голоса и развитию творчества с учётом детской физиологии. Научный подход ввёл запреты на форсирование, чрезмерные нагрузки и неподходящий репертуар. В европейских школах хоровое пение стало обязательным для общего развития, а для одарённых детей существовали музыкальные школы, студии, классы при консерваториях.

Отечественное певческое образование зародилось после Крещения Руси. С XII века при монастырях появились первые певческие школы, где византийские и болгарские мастера (доместики) обучали мальчиков церковному пению по знаменному распеву. Высота звука передавалась устно через попевки, а безлинейная «крюковая» нотация указывала на мелодический рисунок. Обучение было индивидуальным и длилось до 15 лет. С XV–XVI веков развивалось самобытное русское многоголосие – строчное пение, требовавшее от певцов исключительного слуха и давшее толчок к развитию иного ансамблевого мышления.

В XVII–XVIII веках музыкальное образование пережило две реформы. Сначала церковная реформа ввела партесное (многоголосное) пение, теорию которого систематизировал Николай Дилецкий в «Грамматике мусикийской», внедрив пятилинейную нотацию. Затем петровские преобразования ориентировали образование на европейские, в первую очередь итальянские стандарты. Ключевым центром стала Придворная певческая капелла (1713), где мальчиков 7–9 лет обучали по методике *bel canto*, но, в отличие от Европы, без практики кастрации.

В XIX веке вокальное образование детей развивалось в условиях сословных ограничений: профессиональное обучение было доступно преимущественно мальчикам из простого народа, а для девочек оно оставалось элементом светского воспитания. К концу века, после реформ 1880-х гг., консерватории начали принимать женщин, а хоровые школы стали гуманнее [1, с. 344].

Впервые в России чёткую, структурированную методику, адаптированную для начинающих, предложил Александр Егорович Варламов в своей работе «Полная школа пения». Его принцип «от простого к сложному» и требование не перегружать голос легли в основу принципа «охраны детского голоса».

В постреволюционное время музыкальное образование стало частью государственной политики с созданием уникальной трёхступенчатой системы: музыкальная школа – училище – консерватория. Хоровое пение стало главным инструментом массового эстетического развития детей в детских садах и школах.

После распада СССР государственная система сохранилась, но дополнилась множеством частных школ и студий. Таким образом, в XX веке Россия прошла путь от централизованной системы, основанной на коллективизме, до современного многообразия, где на первый план вышла индивидуальность и рыночный спрос.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1979. – 344 с. – Текст : непосредственный.
2. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х томах / Т. Н. Ливанова. – Москва : Музыка, 1983. – 45–70 с. Текст : непосредственный.

УДК 372.87

*Н. Н. Пирожникова,
преподаватель цикловой комиссии
«Художественное проектирование»
ГБПО Донецкой Народной Республики
«Донецкий художественный колледж»,
г. Донецк*

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ИНТЕГРАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Синтез искусств и интеграционные процессы в художественном творчестве – это важные аспекты, которые способствуют созданию мультидисциплинарных произведений и формированию новых художественных форм.

Синтез искусств предполагает сотрудничество различных художественных дисциплин: живописи, музыки, театра, литературы, кино и других. Это приводит к созданию новых форм выразительности и расширяет возможности творческого самовыражения.

Важным аспектом синтеза искусств является способность объединять различные эмоции и идеи из разных искусств, создавая сложные и многослойные художественные образы, которые способны вызывать глубокие чувства у зрителей.

Например, художественная выразительность синтеза таких видов искусств, как музыка и изобразительное искусство заключается в их способности взаимодействовать, дополнять и обогащать друг друга.

В эмоциональной нагрузке музыка передаёт эмоциональные состояния через мелодии, ритмы и гармонии, а изобразительное искусство вызывает эмоции через цвет, форму и композицию. Совмещение этих элементов может создавать многослойные эмоциональные переживания, когда музыка усиливает визуальные образы, а визуальные элементы углубляют музыкальный опыт.

В совместных проектах (например, в перформансе или мультимедийной инсталляции) динамика музыки может визуализироваться через изменения в изобразительных формах, что создаёт многоуровневый эффект.

В синтезе этих видов искусств есть и тематическая взаимосвязь, например, на выставках, где часть музыкального произведения иллюстрируется картинами или скульптурами. Интеграция различных культурных традиций и художественных стилей позволяет обогащать произведения новыми смыслами. Художники могут использовать элементы одной культуры в контексте другой, создавая уникальные творения.

Современные цифровые технологии позволяют объединить музыку и изобразительное искусство, что делает возможным создание новых форм художественного самовыражения, такие как интерактивные инсталляции, где зрители могут взаимодействовать как с музыкальными, так и с визуальными компонентами.

В образовательном процессе разного уровня обучения важное значение имеет формирование художественно-образного мышления студентов на основе синтеза искусств:

- Ознакомление учащихся или студентов с терминами и концепциями, связанными с интеграцией различных видов искусств.
- Изучение и критический анализ исторических примеров синтеза искусств и современных тенденций в искусстве, связанных с интеграцией различных видов художественного выражения.
- Исследование междисциплинарных связей – выявление и исследование связей между различными видами искусств и их влияния друг на друга, а также на общественные и культурные процессы.
- Практическое применение знаний: организация мастер-классов и творческих лабораторий, где студенты смогут применять теоретические знания на практике, создавая синтетические произведения искусства.
- Расширение культурного горизонта – ознакомление студентов с разнообразием культурных контекстов и форм выразительности, демонстрация того, как интеграция может обогащать художественное восприятие и расширять границы искусства.
- Развитие навыков межкультурной коммуникации – диалог и обмен идеями между студентами с разными культурными традициями, что способствует более глубокому пониманию содержательных аспектов синтеза искусств.
- Формирование творческого подхода – стимулирование индивидуального и коллективного творчества, поощрение оригинальных идей и инновационных решений в процессе создания произведений.

Художественно-образное мышление играет ключевую роль в творческой деятельности студентов музыкальных и художественных колледжей. Синтез искусств существенно влияет на их разностороннее развитие. Это не только средство обучения, но и подготовка к профессиональной деятельности в условиях быстроменяющегося мира, где креативность и междисциплинарный подход ценятся как никогда.

Все эти задачи могут быть реализованы через комбинацию лекций, семинаров, творческих мастерских и проектов, позволяя студентам успешно освоить тему интеграционных процессов в художественном процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тагильцева, Н. Г. Полихудожественный подход в развитии стратегии полихудожественного образования / Н. Г. Тагильцева. – Текст : непосредственный // Педагогическое образование в России. – 2015. – № 2. – с. 91–94.
2. Мун, Л. Н. Синтез искусств как системообразующий фактор художественного образования : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора педагогических наук : 13.00.02 / Людмила Николаевна Мун ; Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования. – 2009. – 54 с. – Текст : непосредственный.
3. Бигус, Н. В. Формирование художественно-образного мышления учащихся на основе синтеза искусств / Н. В. Бигус, Н. Н. Цаль., А. Н. Бигус. – Текст : непосредственный // Наука и школа. – 2015. – № 6. – С. 155–163.

УДК 780.6:78.071.2:78.09

И. А. Приходько,
*преподаватель факультета СПО
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
заместитель директора по
учебно-воспитательной работе
МБУ «Школа духовой музыки г. Донецка»,
г. Донецк*

УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ ИМПРОВИЗАЦИИ В ПРАКТИКЕ БАС-ГИТАРИСТА

Развитие умения импровизировать на музыкальном инструменте рассматривается как одна из значительных и актуальных задач в области музыкальной педагогики. Это объясняется широким потенциалом данного процесса, который способствует не только техническому освоению инструмента, но и общему формированию исполнительского мастерства музыканта.

Импровизация, связанная с моментом спонтанного творчества, часто противопоставляется заранее выверенной работе и определяется как «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно» [2, с. 3], то есть

процесс создания музыкального произведения непосредственно во время его игры [4].

Несмотря на то, что вопросы музыкальной импровизации в отечественной практике изучались рядом авторов, проблема развития соответствующих навыков при обучении на таком современном инструменте, как бас-гитара, остаётся практически не исследованной. При этом сами навыки импровизации понимаются как частично автоматизированные компоненты сознательно выработанных действий, позволяющие музыканту применять свои знания и умения для реального времени сочинения музыки в момент её исполнения.

Для освоения этих навыков, в том числе на бас-гитаре, предлагается использовать последовательные ступени: от частичной импровизации (когда спонтанно создаётся лишь отдельный элемент фактуры) и эпизодической (где импровизированные фрагменты чередуются с готовыми) до целостно-непрерывной (охватывающей всё произведение от начала до конца) и полной (при которой импровизируется вся многоголосная фактура).

Исторически развитие импровизации в российском образовании активно стало внедряться в учебный процесс в XX веке с появлением в образовательных учреждениях джазовой специализации и включением предмета «Импровизация» в курс начальной музыкально-профессиональной, а также профессиональной подготовки исполнителей средних и высших музыкальных организаций.

С технической стороны, бас-гитарист использует различные способы звукоизвлечения: игру пальцами или медиатором, включая такие специализированные приёмы, как «слэп» (удар струны о лады) и «тэппинг» (извлечение звука прижатием струны к грифу), а также универсальные приёмы вроде легато, вибрато, глиссандо и стаккато, или характерные для гитар техники вроде «бенда».

На основе владения этой техникой формируются ключевые виды импровизации на бас-гитаре: ритмическая, гармоническая, мелодическая и их комбинации. Для успешного развития этих навыков необходима систематическая работа, включающая развитие слуховых метроритмических, мелодических и гармонических ощущений, выполнение практических упражнений, анализ музыкальной ткани, сочинение и досочинение фрагментов, а также подбор и транспонирование. Важным условием является также погружение в конкретный музыкальный стиль, который задаёт параметры фактуры, ритма, гармонии и темпа. Основная методическая работа при этом строится на алгоритме: от восприятия и анализа эталонных произведений через составление и исполнение примерных импровизационных схем басового соло к ансамблевой игре в реальном времени или под фонограмму с пропущенной басовой партией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коваленко, В. Г. Импровизация как форма музыкальной деятельности: историко-культурный и дидактический аспекты : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Виктория Геннадьевна Коваленко ; Ростов-на-Дону, 1995. – 24 с. – Текст : непосредственный.
2. Мальцев, С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. – Москва : Музыка. 1991. – 85 с. – ISBN 5-7140-0222-9 – Текст : непосредственный.
3. Музыкальная импровизация // Словари и энциклопедии на академике. – URL : <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1799163/>. – Текст : электронный.
4. Мун, Л. Н. Импровизация как вид творческой деятельности в теории и практике музыкального образования : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата педагогических наук / Людмила Николаевна Мун ; Москва, 2001. – 171 с. – Текст : непосредственный.
5. Овчаров, И. В. Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования и профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий: диссертация на соискание учёной степени кандидата педагогических наук / Игорь Владимирович Овчаров ; Белгород, 2011. – 150 с. – Текст : непосредственный.
6. Усачёва, В. О. Импровизация и сочинение музыки как творческий метод развивающего обучения детей : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата педагогических наук / В. О. Усачёва ; Москва, 2002. – 34 с. – Текст : непосредственный.

УДК 78.03:355.48

*Л. А. Рощина,
кандидат исторических наук,
доцент, кафедра истории и права,
ФГБОУ ВО «Донецкий национальный
технический университет»,
г. Донецк*

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В годы Великой Отечественной войны советский народ подвергся колоссальным испытаниям, затронувшим все поколения того времени. Музыкальное искусство играло значительную роль в формировании морально-психологического состояния советских граждан. Именно музыка укрепляла боевой настрой военных, помогая им справляться с трудностями, отдыхать во время привалов, а порой и идти в бой. Она отражала ту отвагу и

стойкость, которую проявляли не только солдаты, но и работники тыла. В музыке была передана и радость от побед, и боль от утрат близких людей, и сама история того жестокого времени.

В период 1941–1945 гг. композиторы стремились передать в своих музыкальных произведениях чувства, переживания, стремления людей, их надежды на мирное будущее. Среди значимых композиторов следует выделить С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского и А. И. Хачатуряна, В. А. Белого, В. Г. Захарова, Д. Б. Кабалевского, А. Г. Новикова. Военные песни, создаваемые в период опасности и горя, отличались особой эмоциональностью, лиричностью и чувственностью. У каждого музыкального произведения, посвящённого войне, была своя история создания и предназначение. Песни славы павшим затрагивали темы любви к Родине и самопожертвования, песни о городах-героях и отдельных воинских частях укрепляли народный патриотизм, призывая людей бороться за победу и Отчизну [2, с. 116].

Неукротимая сила русского духа в блокадном Ленинграде запечатлена в тексте седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича. Композитор хотел в своей музыке увековечить образ своего родного города и страны, отчаянно сражавшейся в той страшной войне, что шла вокруг. Произведение отражало и собственную веру автора в скорую победу над врагом: «Ты проиграл войну, палач, едва вступил на нашу землю». «Ленинградская» симфония Д. Шостаковича воспринималась как символ сопротивления народа. Более того, уже с конца 1942 года она, записанная на грампластинках, поставлялась вместе с военными припасами на фронт.

Песня «Священная война», известная и сейчас на всём постсоветском пространстве, стала победоносным гимном страны. «Вставай, страна огромная» – это только первая фраза из песни, по которой и сегодня её с лёгкостью узнает большинство. Стихотворения песни были опубликованы ещё в начале войны под авторством В. И. Лебедева-Кумача. Музыка к песне была написана в 1941 году композитором А. В. Александровым. В годы войны данное произведение можно было услышать всюду: его пели как в тылу, так и на передовых позициях. Эта песня-гимн уже тогда была для народа символом стойкости, сплочённости, силы и непоколебимости духа [1, с. 455].

Отдельную любовь народа в период Великой Отечественной войны завоевала песня «Катюша», написанная поэтом Михаилом Исаковским и композитором Матвеем Блантером ещё в 1938 г. В души людей глубоко запал простой сюжет о любви девушки к защищавшему её и Родину солдату. Как никогда была актуальна тема горести разлуки с любимыми и трепетного ожидания их возвращения с фронта. Песня стала символом любви и незримой связи с родным человеком, которую не оборвать даже войне [3, с. 79].

В военный период отдельное внимание уделялось возникавшим тогда приметам фронтовой жизни и службы в целом. В песнях упоминались такие помогающие солдатам символы, как землянка, огонёк, фляги, заветный камень и папироса. Так, в композиции «В Землянке» А. Суркова отображены минуты

отдыха солдата, которого даже в холодное время и «вьюге назло» согревают тёплые воспоминания о любимой, о доме. Произведение поистине можно считать лирической исповедью воина, сражающегося за свою Родину, размышляющего о будущем и осознающего возможную близость смерти. Песня стала настолько популярной, что люди не только переделывали её, но и сочиняли песни-ответы на любовное признание солдата.

В тылу музыка также играла важную роль. Рабочие на заводах и в колхозах, где трудились женщины, дети и пожилые люди, в тяжёлых условиях войны часто обращались к музыке как к источнику силы и поддержки. Радио и концертные программы с фронта давали слушателям ощущение сопричастности к общему делу. Песни о подвиге и победе поддерживали рабочий настрой и давали надежду на успешный исход войны.

Таким образом, на фронте, в тылу, на заводе, в окопах люди слушали музыку и понимали, что должны победить. Музыка сплотила и подняла народы, дала им отвагу и стойкость. Песни, концерты, оркестры стали неотъемлемой частью национального единства, помогая народу сохранить свои силы и веру в победу. Культурные ценности способствовали укреплению духовных и психологических ресурсов советского общества, а их влияние остаётся актуальным и на сегодняшний день, в современном обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефремова, С. А. Музыка времён Великой Отечественной войны / С. А. Ефремова. – Текст : непосредственный // Бюллетень медицинских интернет-конференций. – 2015. – Т. 5. – № 5. – С. 455–58.
2. Кадырова, Д. Р. Музыка в период Великой Отечественной войны / Д. Р. Кадырова, Л. Г. Полещук. – Текст : непосредственный // Салют, Победа! : Сборник трудов Международной научно-практической военно-исторической конференции, 13 мая 2015 г. – Томск : Издательство ТПУ, 2015. – С. 116–118.
3. Синенкопанченко, И. В. Роль музыки в воспитании патриотизма в годы Великой Отечественной войны / И. В. Синенкопанченко. – Текст : непосредственный // Профилактика зависимостей. – 2020. – № 2(22). – С. 79–83.

*О. В. Рыбина,
старший преподаватель
кафедры музыкального педагогического
образования Института педагогики
ФГБОУ ВО «Донецкий
государственный университет»,
г. Донецк*

ЗНАЧЕНИЕ ТАБЛИЦ В ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Музыкальная культура, возникнув в глубокой древности, прошла длительный исторический путь развития, отмеченный на разных его этапах созданием величайших музыкальных ценностей, отражавших мысли, идеи, чувства людей. Мировая культура складывается в процессе смены различных направлений, стилей, их сложных взаимодействий. Каждая эпоха рождает новое содержание произведений искусства, новые жанры, стили при сохранении преемственных связей с предшествующими периодами истории. Произведения разных видов искусства, созданные в определённую эпоху, часто отличаются общими признаками, проявляющимися как в содержании, так и в форме. Знания о музыкальных произведениях, направлениях будут всесторонними, глубокими при рассмотрении их в контексте общекультурных тенденций эпохи, в сравнении с другими видами искусства. В разные исторические периоды на первый план выдвигаются разные виды искусства, как, например, архитектура в эпоху средневековья или музыка в период романтизма. Но в любую историческую эпоху существующие виды искусства взаимно дополняют друг друга, отражая общие эстетические взгляды своего времени, обладая при этом определённым сходством. Каждое время по-своему отвечает на вечный вопрос смысла жизни человека, его места во Вселенной, значения искусства в истории человечества.

Каждая эпоха ставит перед человечеством определённые цели, задачи и подключает к их осуществлению возможности всех видов искусства. Ещё древнегреческие учёные провозгласили смыслом жизни человека его **всестороннее развитие**, обосновали эту цель необходимостью соответствия несовершенного человека совершенству Космоса, в котором живёт человечество, доказали, что только развивающиеся люди способны строить развитые государства. Идея гармоничного развития человека просматривается в культуре многих культурно-исторических эпох. При этом особенности каждой культурно-исторической эпохи способствуют разностороннему развитию как рациональной, так и эмоциональной сфер человека. Применение таблиц способствует систематизации, обобщению знаний, выявляет логику смены культурно-исторических эпох.

АНТИЧНОСТЬ

4000 лет до н. э. – V ст. н. э.

Рабовладельческая формация.

От «всестороннего развития,

Совершенствования личности»

к моральному разрушению,

к лозунгу «Хлеба и зрелищ!»,

падению Римской империи 476 г.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

V-XIII ст.

Феодальная формация.

Христианское учение как новый
путь развития личности.

БОГ – образец для подражания,
совершенствования личности.

Эмоциональное постижение
христианских заповедей.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

XIV-XVI ст.

Зарождение буржуазной формации,
усиление интереса к выдающимся
личностям, которые приносили
пользу обществу: мореплаватели,
учёные, учителя, врачи,
мастера искусства.

Образованная, творческая личность –

Высшее создание БОГА.

Развитие светской культуры.

БАРОККО

XVII – середина XVIII ст.

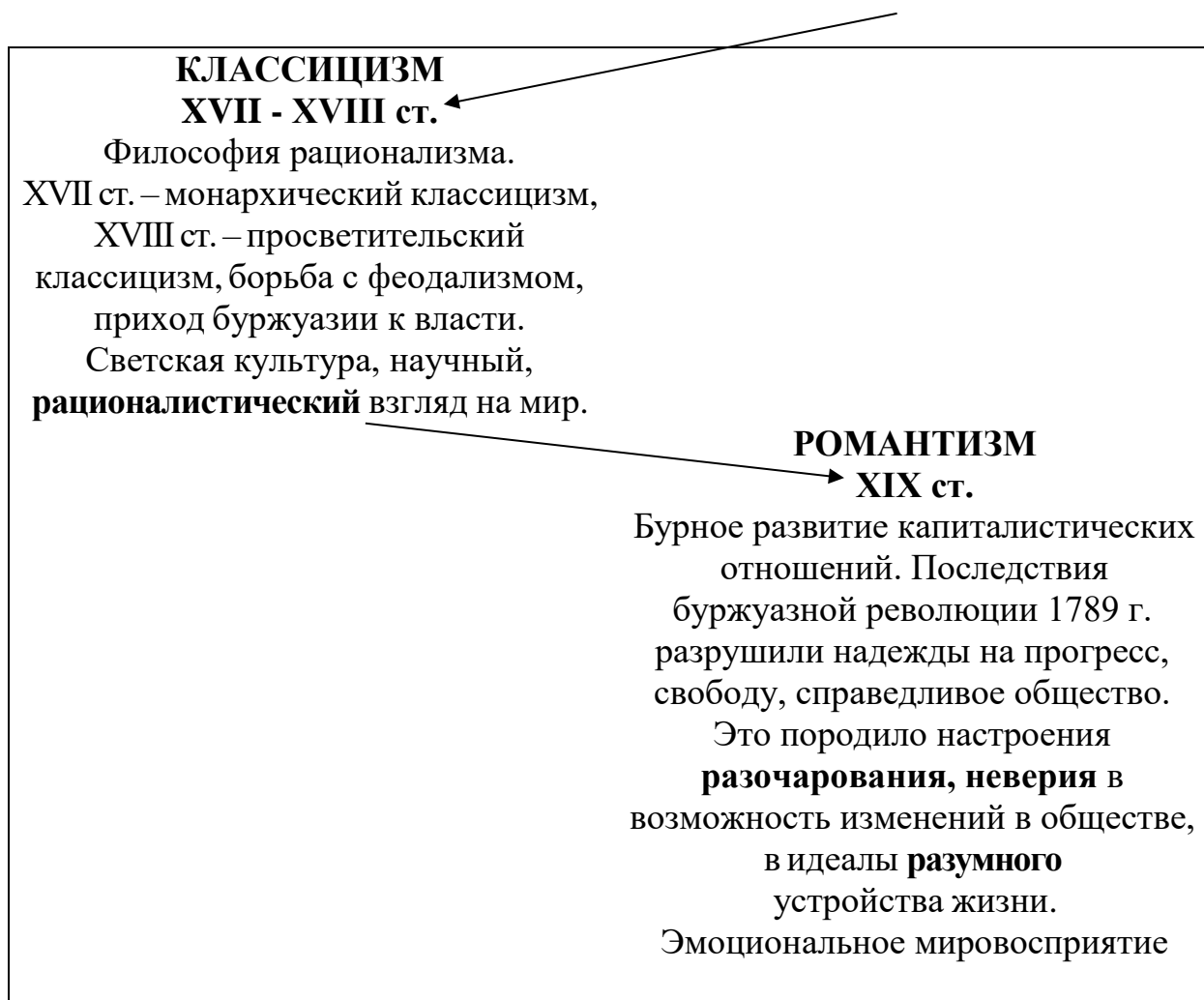
Контрреформация, усиление
роли церкви, **инквизиция**.

Философия скептицизма.

Сознание людей не успевало за
бурным развитием науки.

Подобные новые явления в
жизни общества формировали
ощущение сомнения, страха,
неуверенности, что стало основой
нового мироощущения, искусства,
основанного на **эмоциональном**
восприятии жизни, глубоких
переживаниях (аффектах).

РОКОКО – облегчённое барокко.



Составление подобной таблицы целесообразно по многим причинам:

- как систематизация знаний;
- как обобщение характерных особенностей каждой эпохи: исторических условий, философских взглядов, специфики эстетики, роли религии, отражения особенностей духовного состояния в произведениях разных видов искусства;
- как наблюдение за логикой смены эпох, стилей;
- как выявление изменений путей совершенствования личности.

Разделение материала на две колонки указывает на так называемый «исторический маятник» развития культуры, когда последующая эпоха отрицает нынешнюю и опирается на предыдущую (Возрождение отрицает ценности, эстетику Средневековья и опирается на Античность; Романтизм отрицает Классицизм и опирается на Барокко, Средневековье). Складывается логическая система чередования эпох по принципу контраста (рационалистическое мировосприятие сменяется эмоциональным, то есть история даёт шанс всестороннего развития).

Из поколения в поколение идёт накопление духовных, культурных, моральных ценностей и передаётся последующим поколениям. В такой ситуации важно воспринимать произведения искусства не столько как источник наслаждения, а, главным образом, как отражение цели, эстетики

эпохи, воплощение миропонимания автора, его наследие будущим поколениям, жизненные советы, СИСТЕМУ ЦЕННОСТЕЙ АВТОРА. Тем более, что мастера искусства часто в своих произведениях воплощают и свою гражданскую позицию (Бетховен, Шуман, Мусоргский, Шостакович...).

Таблица напоминает, искусство каких культурно-исторических эпох развивалось по продуманным, чётко прописанным принципам (рациональное мировосприятие), а какие формировались стихийно (эмоциональное). Потому и музыкальные произведения рассматриваются соответственно требованиям определённой эпохи. Например, симфония – это крупное многочастное произведение, отражающее разные стороны жизни, которое развивалось, опираясь на классическую, неизменную форму-схему и сформировалось в культуре просветительского классицизма, а романтизм, как и барокко, «складывались» на основе эмоционального постижения мира из набора индивидуализированных жанров. Интересно проследить, как, из каких жанров, в творчестве каких композиторов формировался, например, романтизм. Для этого составляется таблица, в которой прослеживается вклад композиторов в культуру первой половины XIX ст., которую называли «Романтизм».

КОМПОЗИТОР	НОВЫЕ ЖАНРЫ
Франц Шуберт, Германия	<u>Преобразователь</u> вокальных миниатюр: песни, баллада «Лесной царь», серенада; <u>создатель</u> жанра «вокальный цикл» – «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»; <u>создатель</u> инструментальных миниатюр: музыкальные моменты, экспромты, фортепианные дуэты; новая трактовка маршей, танцев. <u>Реформатор симфонии</u> – двухчастная «Неоконченная» симфония, создатель эпической симфонии (№ 9).
Роберт Шуман, Германия	<u>Создатель</u> : пьес – музыкальных <i>портретов</i> : «Евсей», «Флорестан», «Шопен», «Паганини»; программных фортепианных пьес-пейзажей, настроений: «Фантастические пьесы»; жанра « <i>фортепианный цикл</i> »: «Карнавал», «Бабочки»; программной симфонии – «Весенняя», «Рейнская».
Фридерик Шопен, Польша	<u>Реформатор</u> фортепианных миниатюр: ноктюрнов, прелюдий, скерцо, баллад; народных бытовых танцев – мазурок, полонезов, вальсов – <i>преобразил</i> в высокохудожественные концертные произведения.

Гектор Берлиоз, Франция	<u>Создатель</u> первой французской романтической программной симфонии – «Фантастическая», «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», романтической оркестровки.
Ференц Лист, Венгрия	<u>Создатель</u> жанра «симфоническая поэма» – «Прометей», «Прелюды»; реформатор фортепианных транскрипций, парафраз, рапсодий.
М.И. Глинка, Россия	<i>Основоположник</i> русской классической профессиональной музыки: <i>эпических</i> опер – «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»; <i>эпического и лирического</i> симфонизма – «Камаринская», «Вальс-фантазия», классических романсов, инструментальных произведений.
А.С. Даргомыжский, Россия	<i>Создатель</i> жанра «лирико-бытовая» опера – «Русалка», новых вокальных жанров – монолог, драматическая сцена, сатирическая сцена.

Предложенный фрагмент таблицы «Романтизм» подтверждает, что это направление искусства развивалось не по определённым, продуманным принципам, не на основе развития определённых ведущих жанров (как соната, симфония в культуре Просветительского классицизма), а стихийно: из разных, своеобразных жанров, произведений, которые сформировали эстетику романтизма. Каждый композитор-романтик вносил свой вклад в формирование романтической музыки, создавая новые музыкальные жанры.

Подобные таблицы возможны при изучении истории музыки всех культурно-исторических эпох. Они обобщают, систематизируют информацию, выявляют своеобразие культуры, эстетики эпох, объясняют особенности музыкальных произведений, появления новых музыкальных жанров и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев ; редакция и вступительная статья Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1973. – 142 с. – Текст : непосредственный.
2. Грубер, Р. И. Всеобщая история музыки : учебное пособие для музыковедческих отделений консерваторий / Р.И. Грубер. – Текст : непосредственный // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории зарубежной музыки. Ч.1. – 3- изд. – Москва : Музыка, 1965. – 484 с.

3. Грум-Гржимайло, Т. Н. О Шостаковиче / Т. О. Грум-Гржимайло. – Текст : непосредственный // Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство». – Москва : «Знание», 1990. – № 12 – 59 с. – ISBN 5-07-001513-3.
4. Рыбина, О. В. Музыкальная литература и мировая художественная культура : учебное пособие / О. В. Рыбина. – Донецк, 2007. – 200 с. – Текст : непосредственный.
5. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – Текст : непосредственный // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. – Москва, 1973. – 446 с.

УДК 78.04: 786.2

***Л. А. Стецкая,**
доцент, заведующая кафедрой
общего фортепиано
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

**«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО
В РЕПЕРТУАРЕ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ
(МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ЦИКЛА
В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО)**

«Детский альбом» П. И. Чайковского – это важнейший педагогический труд, вот уже почти 150 лет воспитывающий поколения музыкантов. Цикл является неиссякаемым источником вдохновения для пианистов любого возраста и уровня мастерства. Его уникальность в том, что он, оставаясь понятным и доступным для детей, открывает бездну глубины для профессиональных исполнителей, делая его вечной и нестареющей классикой.

«Детский альбом» занимает уникальное и почётное место в мировом фортепианном репертуаре по нескольким причинам. Это фундамент педагогического репертуара, одна из первых и важнейших ступеней в обучении юного пианиста. Пьесы цикла помогают отработать множество исполнительских приёмов и решить технические задачи: ровность звука («Утренняя молитва»), стаккато («Игра в лошадки»), аккордовую технику («В церкви»), полифонию («Старинная французская песенка»), трели («Песня жаворонка»), сложные ритмические рисунки («Камаринская»). Главная ценность альбома – в его невероятной художественной выразительности. Юный пианист учится не просто нажимать клавиши, а рассказывать истории, рисовать образы и передавать эмоции. Здесь закладываются основы музыкальной интерпретации.

Почти каждый пианист, начинающий свой путь, выступал на академическом концерте или экзамене с одной или несколькими пьесами из «Детского альбома». Это первое серьёзное испытание и возможность показать свои умения перед публикой. Парадоксально, но «Детский альбом» часто исполняется и маститыми, известными музыкантами. Зрелые артисты находят в этих, казалось бы, простых пьесах удивительную глубину, психологизм и ностальгическую тонкость. Их исполнение становится не просто техничным, а философским. Отдельные пьесы (например, «Неаполитанская песенка» или «Вальс») существуют в виртуозных транскрипциях для скрипки, виолончели и других инструментов, что расширяет их концертную жизнь.

Для зарубежных исполнителей «Детский альбом» П. И. Чайковского – это один из самых доступных и приятных способов познакомиться с русской музыкальной культурой, её мелодизмом, эмоциональностью и национальным колоритом.

Следует отметить разницу в подходах при изучении музыкального материала между обучающимися отдела специального фортепиано и учениками, для которых фортепиано является дополнительным инструментом. В связи с тем, что времени на овладение инструментом у «не пианистов» значительно меньше, чем у специалистов, следует внедрять в работу аналитические методы, которые должны обеспечить её большую эффективность, максимально оптимизировав процесс обучения. Определение образной и эмоциональной составляющей пьес, анализ формы, особенностей музыкального языка, интонационного строя, гармонических взаимосвязей, выявление технических трудностей – вот те компоненты, которые должны быть обозначены на первых уроках при изучении нотного текста. Важно привить учащемуся постоянный навык анализировать строение сложных музыкальных структур (пассажей, интервальных и аккордовых цепочек и т. п.), находя в них элементарные звенья-составляющие. Работая над постановкой исполнительского аппарата учащегося на фортепиано, преподаватель должен учитывать особенности такой постановки на специальном инструменте. Это фиксированность запястья у баянистов, недостаточно развитая подвижность пальцев у исполнителей на духовых (особенно медных) инструментах, заметное отставание в развитии левой руки и недостаточная гибкость (так называемая «растяжка») пальцев практически у всех обучаемых «не пианистов». Необходимо относиться к этой проблеме с большой осторожностью и ответственностью, чтобы не только не навредить, но и способствовать успешной технической работе ученика в классе по специальности.

Широкая трактовка понятия «фортепианная техника», не должна ограничиваться важными, но отнюдь не самодостаточными категориями скорости, силы и выносливости. Наряду с упражнениями, способствующими развитию названных свойств, преподавателю необходимо использовать упражнения по технике звукообразования, интонирования, артикуляции, педализации и т. д.

Развитие музыкального мышления – основная цель, которая должна ставиться педагогом в работе с обучаемым. Несомненные художественные достоинства музыки «Детского альбома» П. И. Чайковского дают широкие возможности как по развитию музыкального мышления, так и в постижении искусства владения инструментом. Каждому педагогу хочется сделать работу своего подопечного творческой, избежать механического заучивания, воспитать в нём думающего, чувствующего и тонкого музыканта, и «Детский альбом» П. И. Чайковского даёт в этом неисчерпаемые возможности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтерман, С. С. Двадцать четыре урока начального обучения музыке детей 4–6 лет (на материале «Детского альбома» П. И. Чайковского) : учебно-методическое пособие / С. С. Альтерман. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 60 с. – ISBN 5-7379-0317-9. – Текст : непосредственный.
2. Брянская, Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста : на материале пьес «Детского альбома» П. И. Чайковского / Ф. Д. Брянская. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 84 с. – ISBN 978-5-89817-250-6. – Текст : непосредственный.
3. Вайдман, П. Е. «Детский альбом» П. И. Чайковского: история изучения и исполнения / П. Е. Вайдман. – Текст : непосредственный // П. И. Чайковский. Вопросы истории и стиля : сборник статей. – Москва : Московская консерватория, 2016. – С. 45-62.
4. Горяева, Е. М. «Детский альбом» П. И. Чайковского: работа в классе специального фортепиано : учебно-методическое пособие / Е. М. Горяева. – Москва : Музыка, 2020. – 95 с. – ISBN 978-5-7140-1428-6. – Текст : непосредственный.

УДК 347.786

В. Н. Титова,
кандидат философских наук, доцент,
заведующий кафедрой театрального искусства
ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия
культуры и искусств имени Михаила Матусовского»,
г. Луганск

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В МОНОСПЕКТАКЛЯХ АЛЕКСАНДРА РЕДИ

Александр Редя – ведущий мастер сцены Луганского академического музыкально-драматического театра им. М. Голубовича, заслуженный артист Украины, народный артист ЛНР, в репертуаре которого есть пять моноспектаклей, среди которых уже полюбившиеся не только луганскому зрителю работы: сказка

для взрослых «Сказ про Федота-стрельца, удалого молодца», «Спасти камер-юнкера Пушкина» по М. Хейфецу (история одного несостоявшегося подвига) и «Мои чужие жизни», лирическая комедия по пьесе Н. Вакунина, подготовленная артистом специально для творческого вечера, посвящённого юбилею – своему 50-летию и 25-летию работы на сцене [1].

На примере упомянутых моноспектаклей актёр и создатель сценических версий Александр Редя так оценивает специфические особенности создания столь непростого жанра драматического спектакля.

Выделим некоторые критерии, на которые режиссёр моноспектакля опирается при создании образов, заявленных автором в пьесе, и при их интерпретации одним актёром в моноспектакле.

При создании образов в моноспектакле, как отмечает А. Редя, им проводится стандартная работа над ролью, начинающаяся со знакомства с замыслом автора, поиска своего видения темы, идеи, конфликта пьесы. Следующий этап – определение тех фактов и событий, которые повлияли на действующее лицо, и таким образом выявляется общая логика поступков персонажа. Если этих действующих лиц много, то данная работа проводится над каждым героем. Отличия в интерпретации образа от того, что задумывалось автором, связаны с попыткой оживить героя, сделать его актуальным на сегодняшний день.

А. Редя в своих моноспектаклях выступает и в качестве актёра, и в качестве режиссёра как автора сценической версии. Возникает логический вопрос: при помощи чего удаётся создать «равноправие» созидающих долей спектакля, то есть существует ли взаимоподчинение и взаимозависимость актёра и режиссёра в данной ситуации? Разумеется, что работа актёра тесно связана с режиссёрским видением целостного образа. Поэтому при работе над моноспектаклем А. Редя изначально выступает именно режиссёром, и все начальные этапы изучения пьесы прорабатывает именно с этой точки зрения. Как для режиссёра важным в этой работе является создание целостного видения произведения, а уже как следствие из него рождается герой. Таким образом, можно сказать, что на площадке главенствует режиссёр, и задача актёра – следовать общей идее.

Далее необходимо осветить основополагающие критерии выбора режиссёром драматургического материала для постановки именно моноспектакля. Александр Редя рассуждает на этот счёт так: «Я обратился к жанру моноспектакля, когда был в поиске новых форм. <...> Поскольку данный жанр подразумевает уже в самом своём названии участие одного актёра, я решил сосредоточиться на собственных предпочтениях. Так, например, я часто выступал режиссёром сказок для детей и в моноспектакле «Сказ про Федота-стрельца...» мне захотелось создать сказку для взрослых. Таким образом, я искал новые вершины в привычном для себя жанре. В случае со спектаклем «Спасти камер-юнкера Пушкина» мне хотелось привлечь внимание к проблеме нежелания людей обращаться к книгам. Эта тема кажется мне актуальной и важной».

Поскольку моноспектакль является камерным представлением и зачастую исполняется на малых сценах, то важным становится концентрация зрительского внимания на одном персонаже, и сценическое пространство всячески способствует этому. То есть, в такого рода спектаклях, как правило, не используют сложных декораций и реквизита, поскольку ничто не должно отвлекать внимания от героя и, в свою очередь, его задача – удержать это внимание. Так, в своих моноспектаклях Александр Редя использует минимальное количество декораций и реквизита. В то же время важное место отводится музыкальному сопровождению и световому решению сцены. Так, музыкальная линия имеет свое развитие. Лейтмотивы персонажей помогают зрителю интуитивно разграничить их образы, передать характер, или даже настроение в отдельных случаях. В моноспектакле музыка – важное средство выразительности, которое, по мнению режиссёра, становится главной опорой в создании полноценного образа героя. Из-за отсутствия сложных декораций именно музыкальное сопровождение часто служит рычагом смены действия, переносит героя в различные обстоятельства, или даже отделяет внешнее пространство от внутренних мыслей персонажа. Световое решение также способствует организации сценического пространства в моноспектакле. Световое оформление также помогает разграничивать образы персонажей, меняющиеся темы повествования. Иногда, благодаря ему, создаются отдельные условия, как, к примеру, белые ночи в моноспектакле «Спасти камер-юнкера Пушкина», смена дня и ночи, настроение героя и пр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Творческий вечер в честь юбилея народного артиста ЛНР Александра Реди состоялся в Луганском театре на Оборонной-. – URL : <https://mk.lpr-reg.ru/11265-tvorcheskij-vecher-v-chest-jubileja-narodnogo-artista-lnr-aleksandra-redi-sostojalsja-v-luganskom-teatre-na-oboronnoj.html>. – Текст : электронный.

*Л. П. Тищенко,
преподаватель отдела теории музыки
факультета СПО
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк*

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ПО ПРЕДМЕТУ «ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ»

В условиях совершенствования и модернизации профессионального образования актуальна организация самостоятельной работы обучающихся. Самостоятельная работа (далее – СР) – эффективный путь активизации познавательной деятельности студентов, стимулирует их к осознанному обучению, воспитывает пытливость и трудолюбие, способствует профессиональному росту.

В цикле музыкально-теоретических дисциплин предмет «Элементарная теория музыки» (далее – ЭТМ) обязателен для всех средних специальных образовательных учреждений. Время, отведённое на выполнение СР, зафиксировано учебным планом, а содержание указано в рабочей программе. Перед организацией СР по ЭТМ следует ясно обозначить её цели и задачи. Главные цели: усвоение теоретических знаний, формирование практических умений и навыков. Основные задачи: систематизация, закрепление и расширение полученных знаний; развитие познавательных способностей; привитие самостоятельности мышления.

Предмету ЭТМ присущи характерные формы в организации СР: закрепление теоретического материала по пройденным темам; выполнение практических заданий (построение ладов, интервальных и аккордовых последовательностей, секвенций); транспонирование; комплексный анализ средств музыкальной выразительности; ознакомление с дополнительной литературой; создание рефератов; творческие задания.

В учебном процессе видами самостоятельной работы по ЭТМ являются аудиторная и внеаудиторная работа. Прежде чем озвучить задание, преподаватель должен обозначить его цель, содержание, сроки исполнения, основные требования к результатам и критерии оценивания. К методическим рекомендациям при организации СР по ЭТМ следует отнести привлечение студентов к регулярной работе над углублением знаний, воспитание музыкального мышления, совершенствование теоретического анализа, умение раскрывать содержание и художественную ценность музыкального произведения.

Продуктивность СР по ЭТМ зависит от её организации. Роль преподавателя в данном процессе возрастает, так как перед обучающимися необходимо чётко обозначить объём и структуру учебного материала,

который выносится на самостоятельную проработку. Повышению качества СР способствует мотивация студентов к творческой деятельности, создание оптимальных организационных и учебно-методических условий, обеспечение систематичности, а также помощь и контроль в процессе выполнения. Следует подчеркнуть индивидуальный подход к обучающимся первого курса, учитывать объективные и субъективные факторы начальной музыкальной подготовки и содействовать продуктивной адаптации поступивших. Важным стимулирующим фактором СР является привлечение студентов к участию в конкурсах и олимпиадах по ЭТМ. Оптимизации СР по ЭТМ способствует тесная связь с преподавателями разных отделов образовательного учреждения.

Рекомендации по организации СР по ЭТМ: нацеливать студентов на понимание значимости СР, поддерживать интерес к предмету, поощрять активность и инициативу; планировать СР с учётом выбранной специальности; разрабатывать задания с опорой на знания и навыки, приобретённые на занятиях по ЭТМ; учитывать реальные возможности каждого студента. Для оценивания итогов СР принимать во внимание следующие критерии: качество усвоения учебного материала; умение использовать, обобщать и систематизировать знания при выполнении практических задач; точность изложения ответа; оформление работ в соответствии с требованиями. К формам контроля СР по ЭТМ можно отнести самоотчёты, предоставление конспектов, рефераты, презентации.

При организации СР по ЭТМ необходимо использовать информационные и материально-технические ресурсы образовательного учреждения, а также личные архивы преподавателей. Особо значима роль СР в условиях дистанционного и комбинированного форматов обучения. Для активации учебного процесса следует внедрять современные информационно-коммуникативные технологии и интегрированные занятия. Успешной реализации СР по ЭТМ способствуют возможности сети Интернет, предоставляющей доступ к поисковым системам (*Google*, Яндекс) и мессенджерам (*Telegram*, *MAX*).

СР должна осознаваться студентом как неотъемлемая часть профессионального становления. Молодым специалистам следует овладеть глубокими знаниями, деловыми качествами, творческим мышлением, навыками организаторской и управленческой работы. Таким образом, чёткая, логически выстроенная и внедрённая в практику учебного процесса организация самостоятельной работы по элементарной теории музыки является залогом подготовки квалифицированного музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левина, Л. М. Организация самостоятельной работы студентов в условиях перехода на двухуровневую систему высшего профессионального образования : методическое пособие для преподавателей вузов / Л. М. Левина. – Нижний Новгород :

Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2010. – 96 с. – Текст : непосредственный.

2. Мешков, Н. И. Педагогика высшей школы : учебно-методическое пособие / Н. И. Мешков, Н. Е. Садовникова. – Саранск : Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарева, 2010. – 80 с. – Текст : непосредственный.

УДК 78.071.1

Т. В. Тукова,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры истории,
теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная
музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
г. Донецк

КОМПОЗИТОР СЕРГЕЙ БЕРИНСКИЙ: СВОЙ ПУТЬ В ИСКУССТВЕ

Композитор Сергей Беринский оставил яркий след в отечественном музыкальном искусстве последней четверти XX века. Это была яркая творческая личность, жившая Музыкой, отдавшая ей все свои силы. Возможно, неуёмное творческое горение стало причиной его раннего ухода в мир иной, прожил С. Беринский всего 51 год (14.04.1946 – 12.03.1998). В памяти окружающих мастера людей он остался как человек чрезвычайно энергичный, энциклопедически образованный, принципиальный в своих суждениях, чуткий ко всему новому, неутомимый пропагандист современного музыкального искусства.

С. Беринский – наш земляк, учился в музыкальной школе, а затем музыкальном училище г. Донецка (класс скрипки Г. М. Эдельштейна), первые уроки по композиции получил у А. Ф. Водовозова.

Осознание композиции, как главного дела своей жизни, приходится на годы учёбы в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (1970–1975, класс профессора А. Чугаева). Серьёзные занятия у прекрасного педагога, определившие прочный профессионализм будущего мастера, а также сама жизнь в Москве, богатая разнообразными художественными событиями, во многом стали базой для собственного самобытного творчества.

После окончания вуза С. Беринский остаётся в Москве, работает как композитор и педагог, ведёт активную пропагандистскую и публицистическую деятельность. На протяжении ряда лет он возглавлял семинар молодых композиторов в Доме творчества «Иваново»; организовал в Москве «Клуб Сергея Беринского», на заседаниях которого ставились острые

творческие вопросы, обсуждались новые произведения молодых авторов; вёл дискуссионную колонку в журнале «Музыкальная академия», являвшуюся прекрасной платформой для обмена мнениями по поводу состояния современного искусства.

С. Беринский – человек глубокий, мыслящий, тонко чувствующий атмосферу времени, задумывающийся о кардинальных философских, этических, эстетических вопросах. Творческое наследие композитора поражает как своими масштабами, так и жанровым разнообразием. Им созданы четыре симфонии, опера «Ревизор», балет «Сорок первый», концерты для флейты, гобоя, кларнета, фагота, виолончели, бас-гитары, для сопрано с оркестром, три струнных квартета, сонаты для фортепиано, скрипки, виолончели, контрабаса, сюиты, партиты (в том числе для органа), вокально-симфонические сочинения, среди которых Реквием памяти Януша Корчака, кантата «Камни Треблинки», посвящённая жертвам фашизма, хоры *a cappella*, камерно-вокальные произведения на слова различных поэтов (У. Шекспира, И. Гёте, А. Пушкина, А. Фета, В. Маяковского, В. Хлебникова, И. Такубоку, Д. Пригова и др.), музыка для театра и кино и много других композиций.

Поражает не только широчайший диапазон музыкальных жанров, но и оригинальный авторский подход к их трактовке, выбору исполнительских составов. Например, «Трио памяти друга» (1986) для флейты, арфы и виолончели, “*Sempre majore. Quasi raga*” (1992) для баяна и гобоя, «Сладкая боль» (1990–1991) – *Largo appassionato* для виолончели и баяна, «Три пьесы в дурном стиле» (1992) для баяна с микрофоном, «Два гимна: *Mea Culpa, Benedictus*» (1995) для балалайки, домры, баяна и бас-балалайки. Частое обращение к баяну во многом объясняется дружбой С. Беринского с выдающимся баянистом Ф. Липсом.

Своеобразием отличается и трактовка жанров, о чём свидетельствуют подзаголовки, данные композитором многим своим произведениям: Концерт-поэма («Радостные игры» для флейты и камерного оркестра, 1991); Концерт-каприччио для струнного оркестра и бас-гитары (1979); Соната-партита *a la barocco* для органа (Партита на 300-летний юбилей Баха (1985); Соната-фантазия на польский хорал «Колокола Варшавы» для препарированного фортепиано (1988); Поэма-мистерия «В садах и виноградниках» для флейты, фортепиано и виолончели (1992) и др.

Столь же широк и многообразен эмоционально-образный диапазон сочинений С. Беринского, отражающий и состояния глубокой печали, скорби, философских размышлений, и возвышенную романтическую лирику, и светлое, радостное приятие мира в его активном движении, волевом напоре, внутреннем порыве. Но какие бы темы не затрагивал композитор, везде ощутима ярко выраженная авторская позиция, личностное начало, глубинная мысль о вечных проблемах человеческого бытия, «обретения и крушения идеалов, веры и безверия, жизни и ухода из неё...» [1, с. 25].

Отсюда семантическая многоплановость, стереоскопичность музыки С. Беринского, отсюда же огромное внимание к интонационной стороне

музыкальной речи. Поражает особая проникновенность в каждую интонацию, огромная смысловая нагрузка мельчайшей выразительной детали, предельное самоограничение в выборе средств, избегании всего лишнего.

С. Беринский никогда не стремился применять экстраординарные техники и авангардные приёмы, эпатазирующие публику. Его искусство органично сочетает опору на классические традиции и современные стилевые тенденции (необарокко, неоромантизм, постмодернизм) при ярко выраженном индивидуально-авторском творческом почерке. В бурном, пёстром, многоликом искусстве конца XX века, композитор сумел найти свой путь, что является доказательством его огромного таланта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беринский, С. С. Мысли вслух / С. С. Беринский. – Текст : непосредственный // Советская музыка, 1987, – № 6. – С. 25–26.

УДК 781.09

*Хао Гуанхуэй,
аспирантка кафедры истории и
теории исполнительского искусства
и музыкальной педагогики, ФГБОУ
ВО «Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова»,
г. Саратов*

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ НА ТВОРЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ЧЖОУ ГУАНЖЭНЬ

Становление китайской фортепианной школы в середине XX века неразрывно связано с именем Чжоу Гуанжэнь, чей уникальный исполнительский и педагогический стиль сформировался под глубоким влиянием русской пианистической традиции. Это влияние стало возможным благодаря активному культурному сотрудничеству между Китаем и Советским Союзом, в рамках которого в Центральной консерватории в Пекине работали советские педагоги [1, с. 31]. Ключевую роль в судьбе Чжоу Гуанжэнь сыграли двое из них – Арам Георгиевич Татулян, представитель школы Александра Гольденвейзера, и Татьяна Петровна Кравченко, ученица Льва Оборина [5, с. 288].

Исполнительская манера Чжоу Гуанжэнь, которая до обучения в классе Татульяна уже обладала значительным опытом, претерпела существенную трансформацию [2]. От Татульяна она переняла не просто технические приёмы, а целостный подход к интерпретации, основанный на глубоком постижении авторского замысла. Он учил её видеть в нотном тексте не догму, а основу для осмысленного и индивидуального прочтения, выстраивая драматургию

произведения от кульминации к кульминации. Важнейшим аспектом его методики была работа над культурой звука – умение выстраивать певучую фразу, контролировать динамику и добиваться выразительности без форсирования, что впоследствии стало визитной карточкой её собственной педагогики [3, с. 155].

После отъезда Татуляна его традицию продолжила Татьяна Кравченко, чьи уроки стали для Чжоу Гуанжэнь новой важной школой. От Кравченко, представлявшей более аналитическое направление русской школы, она восприняла скрупулёзный подход к работе с текстом, внимание к гармонии, форме и оркестровому колориту, заложенному в фортепианной фактуре [4, с. 152]. Этот метод позволил достичь баланса между точным следованием авторскому стилю и свободой собственного художественного высказывания.

Этот синтез педагогических традиций был успешно апробирован на международной сцене. Участие Чжоу Гуанжэнь в I Международном конкурсе имени Шумана в 1956 году, хотя и не увенчалось высоким местом, стало демонстрацией жизнеспособности нового художественного направления в Китае [2, с. 89]. В итоге, творчески переработав принципы русской школы и обогатив их эстетикой китайской музыкальной культуры, Чжоу Гуанжэнь заложила фундамент уникальной фортепианной школы, влияние которой ощущается в Китае по сей день.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Янчжэ. О специфике понятия «китайская фортепианная школа» / Ван Янчжэ. – Текст : непосредственный // Художественное образование и наука. 2024. – № 3(40). – С. 31–40. – DOI: 10.36871/hon.202403031.
2. Хуан Даган. Искусство фортепианного исполнительства Чжоу Гуанжэнь / Хуан Даган. – Пекин : Центральная консерватория, 2006. – Текст : непосредственный.
3. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцян: три лика современного музыкального искусства Китая: к проблеме универсализма творческой личности: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата / Цинь Цинь ; Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2013. – 165 с. – Текст : непосредственный.
4. Чэньи Я. Становление фортепианной школы Китая: персоналии / Я. Чэньи; Н. С. Бажанов. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. 2023. – Т. 1, – № 3. – С. 152–161. – DOI: 10.24412/2308-1031-2023-3-152-161.
5. Чжу Цзин. Влияние русской пианистической школы на практику преподавания фортепиано в Китае / Чжу Цзин. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика. V Международная научно-практическая конференция; Минск, 11 ноября 2020 г. – Минск : БГПУ, 2020. – С. 288–291.

*Г. Г. Чепига,
кандидат исторических наук,
доцент, кафедра истории и права,
ФГБОУ ВО «Донецкий национальный
технический университет»,
г. Донецк*

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ НАТУРАЛИЗМ КАК СЦЕНИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО

Оценивая после посещения театра ту или иную постановку, зритель в первую очередь обращает внимание на внешние её качества – оформление, костюмы, и, если сюжет касается исторических событий – то в наше время зритель ждёт соответствия заданной эпохе. Те постановки, которые не соответствуют этим ожиданиям, обычно называют «новаторскими», «авторскими» и пр. В истории театра было время, когда поиск соответствия эпохе в оформлении спектакля казался вызовом устоям, настоящим новаторством. В XIX в. настоящий ажиотаж у публики вызывали спектакли в стиле «археологического натурализма», т. е. возможно более полного отображения на сцене стиля эпохи, к которой относился сюжет постановки. Сама идея стремления к исторической правдивости изображения эпохи на сцене не являлась новаторской, естественным путём к ней приходили и раньше. Известны такие опыты в России. 22 октября 1790 г. в Петербурге в Эрмитажном театре состоялось представление оперы «Начальное управление Олега»: либретто написала сама государыня. Интересно, что «Императрица внимательно следила за исторической достоверностью своего произведения, отразившемся в тщательно подобранных славянских, варяжских одеяниях и оформлении театральных декораций, тем самым подчёркивая стремление к подлинности и важности национального самосознания» [1]. Так, опираясь на описания христианских церемоний и исторические образцы, найденные на иконах и в древних текстах, была воссоздана княжеская свадьба, характерные детали славянских нарядов.

Всплеск увлечения репертуаром У. Шекспира вместе с возвратом к его подлинным текстам повлёк и мысль о возврате к историчности антуража, в котором играют актёры. Ярким представителем данной тенденции являлось творчество английского режиссёра и актёра Чарльза Кина. В 1850 г. Ч. Кин стал менеджером театра Принцессы. Современники отмечали пышность и зрелищность спектаклей, правдоподобие в деталях, историческую достоверность и сценическую стройность. Режиссёр старательно изучал все материалы, рисовавшие эпоху, нравы, быт и природные условия страны, о которой шла речь. В 1853 г. при постановке «Сарданапала» Байрона Ч. Кин использовал результаты недавно проведённых раскопок Ниневии, и зрителям вместе с программой раздавался специальный «археологический листок», в

котором излагались сведения, собранные экспедицией, производившей раскопки. Последователи этого направления – Вильям Чарльз Макреди в театре Дрюри-Лейн, который одной из важнейших своих задач считал правильную постановку Шекспира [2, с. 458, т. 3], также деятельность актёров и режиссёров Бенкрофтов. Ярким представителем археологического натурализма был Генри Ирвинг, работавший в театре Лицеум. Для комедии «Много шума из ничего» была построена сицилийская часовня по образцу часовни в Мессине, в «Фаусте» – были воспроизведены улицы Нюрнберга. Богатством и исторической достоверностью отличались костюмы, изготовленные из дорогих тканей, бархата и парчи, украшенные драгоценностями [2, с. 99, т. 6]. Английское новшество активизировало аналогичные поиски в Германии. Работавший с 1851 г. в Мюнхенском придворном театре, Франц фон Дингельштедт следовал по стопам английского режиссёра Ч. Кина, пышные исторические спектакли которого видел в Лондоне. Там же творчество Ч. Кина наблюдал и потом развил в своём театре герцогства Саксен-Мейнингенского герцог Георг II. Уже в 1867 г. начинается работа над спектаклем «Юлий Цезарь». Во время московских гастролей труппы русская пресса отмечала в «Юлии Цезаре» и шиллеровских пьесах о Валленштейне точность в копировании античных статуй и колонн, подлинность античных чаш, резных дверей, оружия и других аксессуаров [2, с. 533]. К. С. Станиславский отмечал в 1890 г. в «Москве новый род постановки – с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля...» [3, с. 96].

На русской почве начинание было продолжено и усовершенствовано. В 1898 г. спектаклем «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого открылся Московский Художественный Общедоступный театр. Для воссоздания исторической обстановки было предпринято путешествие по российской провинции для сбора старинных нарядов и предметов быта.

Таким образом, театральные постановки с историческими сюжетами, и так вызывавшие интерес в обществе XIX в., обрели новый импульс и ажиотажный интерес публики благодаря археологическому натурализму. Правдивое изображение исторической эпохи в материальной составляющей спектакля стало дополнительным средством для выражения идеи автора и раскрытия образов актёрами. На первом этапе режиссёры выстраивали спектакль постановочными средствами без помощи артистов. В Московском Художественном Общедоступном театре в «археологическом» спектакле актёры были полноценными создателями спектакля, а исторический и очень точный антураж стал служить непосредственно раскрытию образа актёром, помогая ему в этом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Andrievskaya Elizaveta. История и сказка: русский стиль на театральной сцене / Elizaveta Andrievskaya. – URL : <https://deziign.com/project/istoriya-i-skazka-russkij-stil-na-teatral->

7d30e8e4155642559bb9ac58fac3ca48 (дата обращения: 04.10.2025). – Текст : электронный.

2. История Западноевропейского театра. Т. 5 / Под общей редакцией Г. Н. Бояджиева. – Москва : Искусство, 1970. – 640 с. – Текст : непосредственный.
3. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 1 / К. С. Станиславский ; Редакционная коллегия: М. Н. Кедров (главный редактор), О. Л. Книппер-Чехова, А. Д. Попов, и др. – Москва : Государственное издательство «Искусство», 1954. – 352 с. – Текст : непосредственный.

УДК 78.071:7.071.2:782

Чжан Жунюэ,
*аспирант ФГБОУ ВО «Самарский
государственный институт культуры»,
научный руководитель – Е. В. Бакишутова,
доктор философских наук, профессор,
заведующая кафедрой культурологии,
музеологии и искусствоведения
г. Самара*

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖЭН СЯОИН: АДАПТАЦИЯ ОПЕРНОЙ ТРАДИЦИИ В КИТАЕ

Чжэн Сяоин (Zheng Xiaoying, 郑小瑛), профессор, первая женщина-дирижёр симфонического и оперного оркестра в Китае, педагог, родилась в Шанхае 27 сентября 1929 г. В 1952 году Чжэн Сяоин окончила композиторский факультет Центральной консерватории музыки (Пекин, Китай). В 1960 году она была направлена для изучения оперного и симфонического дирижирования в Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского. Её учитель – профессор Московской государственной консерватории Николай Павлович Анносов (1900–1962), выдающийся советский дирижёр, педагог, историк и теоретик дирижирования, считал Чжэн Сяоин особенно одарённой. Она вошла в историю 3 октября 1962 г. как первая китаянка, стоявшая за дирижёрским пультом в Большом театре, во время исполнения оперы Дж. Пуччини «Тоска» [1].

После возвращения в Китай Чжэн Сяоин последовательно занимала посты главного дирижёра Центрального оперного театра, заведующей дирижёрского отделения Центральной музыкальной консерватории (Пекин, Китай), музыкального руководителя камерного оркестра «Девушка из филармонии», художественного руководителя-основателя Сямыньского

филармонического оркестра, а в настоящее время является художественным руководителем Центра оперного искусства (Пекин, Китай).

Чжэн Сяоин успешно выступала с концертами более чем в 20 странах. Она была награждена французской почётной медалью за литературу и искусство, двумя почётными медалями за российско-китайскую дружбу, премией за особый вклад в развитие китайской и европейской оперы, премией дирижёра Вэньхуа, премией «Золотой колокол» за жизненные достижения. Она является почётным членом Китайской федерации культуры и Китайской музыкальной ассоциации.

Став первой женщиной-дирижёром в Китае, Чжэн Сяоин внесла неоценимый вклад в развитие классической музыки. Ключевым моментом в её карьере являются постановки мировой классической оперы на китайском языке, а также популяризация зарубежного музыкального искусства наравне с национальным. Чжэн Сяоин является автором адаптированных переводов восьми оперных либретто, из которых: Дж. Бизе «Кармен», Дж. Верди «Травиата», «Риголетто», Дж. Пуччини «Тоска», Дж. Россини «Севильский цирюльник», П. И. Чайковского «Евгений Онегин». В 2010 году 81-летняя Чжэн Сяоин основала оперный центр в Сямыньском технологическом институте и постепенно осуществила постановки всех своих китайских интерпретаций.

14 сентября 2025 года в Большом театре Фуцзяня (Фучжоу, Китай) осуществилась постановка китайской версии оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [2]. Критики уже назвали спектакль самым выдающимся событием этого года в китайской оперной индустрии. 96-летняя профессор Чжэн Сяоин дирижировала лично. Её глубокое понимание русской культуры и творчества П. И. Чайковского, позволило ей точно и выразительно интерпретировать произведение, объединяющее душу русского народа и лиризм пушкинской поэзии.

Китайская версия «Евгения Онегина» – это уже восьмая опера, поставленная Чжэн Сяоин совместно с Сямыньским центром оперного искусства и Фуцзяньским театром песни и танца, что свидетельствует о создании совместной инновационной модели сотрудничества между частными художественными коллективами и государственными академиями искусств.

Чжэн Сяоин активно привлекает сторонние ресурсы, налаживает профессиональный обмен и сотрудничает с ведущими концертными площадками. Всё это позволяет знакомить китайскую публику с мировой оперной классикой, которая часто оказывается непривычной и сложной для восприятия. Её лингвистически адаптированные постановки не только обогащают культурную жизнь общества, но и предоставляют новые идеи и решения для развития национальной оперной индустрии Китая.

96-летняя Чжэн Сяоин каждый раз выступает в качестве художественного руководителя и дирижёра. С 2023 года она непрерывно

устанавливает мировой рекорд для самого пожилого человека, дирижировавшего полным оперным спектаклем.

Её постановки бесплатно транслируются в прямом эфире через платформу *Douyin* и привлекают каждый раз огромную онлайн-аудиторию. Высокое качество изображения, первоклассные звуковые эффекты и профессиональные режиссёры позволяют зрителям получить незабываемые впечатления от просмотра. Многие из них неоднократно оставляли комментарии: «Я впервые понимаю текст зарубежной оперы». «Благодаря китайскому языку, становится понятен сюжет». Согласно статистике, более половины онлайн-аудитории впервые знакомятся с европейским оперным жанром, что свидетельствует о возрастающем интересе к зарубежному театральному искусству среди китайского зрителя [2].

Постановка оперных спектаклей в Китае на китайском языке становятся не просто праздником искусства, а важным символом культурного диалога и интеграции между Китаем и мировым сообществом. Подобные проекты демонстрируют высокий профессиональный уровень и художественные возможности китайских певцов, их способность к культурной адаптации. Таким образом пробуждается интерес к классическому искусству и доказывает, что язык музыки универсален. На мировой арене формируется современный образ Китая как активного участника мирового художественного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интервью с Чжэн Сяоин: Первая женщина-дирижёр в Новом Китае, трижды страдала от рака и до сих пор находится на сцене в возрасте 95 // Официальный аккаунт Jiangsu Shangguan News – 2025. – URL : <https://new.qq.com> (дата обращения: 01.10.2025). – Текст : электронный.
2. Се Хайтао. 96-летняя Чжэн Сяоин вышла на сцену, чтобы дирижировать оперой: передать поэзию и грусть «Онегина» на китайском языке // Пэнпай синьвэнь (The Paper). – 2025. – 16 сентября – URL : <https://www.thepaper.cn> (дата обращения: 16.09.2025). – Текст : электронный.

*Р. Р. Шульга,
кандидат юридических наук, доцент,
заведующий кафедрой истории и права
ФГБОУ ВО «Донецкий национальный
технический университет»,
г. Донецк*

КУЛЬТУРА В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Великая Отечественная война – особый период в истории советской культуры. В эти годы культура решала многие проблемы, став полностью военно-ориентированной. Её главной целью стало объединение народа, вдохновение солдат и напоминание о главной цели страны – победить врага.

Многие писатели отправились на фронт, чтобы сражаться и защищать родную землю. Среди них такие известные литераторы, как Н. С. Тихонов, К. М. Симонов, А. Т. Твардовский, В. С. Гроссман, А. А. Прокофьев и многие другие представители советских республик. Около тысячи писателей принимали участие в военных действиях, выступали в роли бойцов, командиров и военных корреспондентов.

Бойцы, видя в писателях своих товарищей по оружию, воспринимали литературу как надёжную поддержку и средство борьбы. Классические произведения имели огромный успех на фронте, за его пределами и в тылу врага, а после войны писателям были выражены признательность и благодарность со стороны читателей. Всего за военные годы было издано 169,5 миллионов экземпляров различных художественных произведений [2, с. 26].

Большинство произведений этого периода акцентируют внимание на образе народа-воина. Этот образ либо индивидуализирован, либо обобщён, иногда достигая монументальных форм героического эпоса. Особенно заметна эта тенденция в знаменитой поэме А. Твардовского «Василий Тёркин», ставшей поэтической энциклопедией фронтовой жизни. Одновременно с этим, в литературе военного периода прослеживается стремление к собирательным образам, которые сохраняют черты, присущие всем советским солдатам, и выступают в роли носителей всеобщего подвига, гнева и патриотизма (стихи «Народ бессмертен» В. Гроссмана, «Непокорённые» Б. Горбатова). Даже в случаях, когда писатели обращаются к конкретным историческим личностям, они стремятся, помимо уникальных черт их характера, раскрыть общую социальную и моральную природу, присущую всем советским людям, создать живое воплощение советского народа в целом произведении [1].

Период Великой Отечественной войны нашёл своё отражение и в музыкальном творчестве композиторов. Музыкальные произведения повествуют о жизни и борьбе советских людей, образуя своего рода «звуковую летопись». Эти произведения непосредственно участвовали в борьбе

советского народа, укрепляли его готовность защищать свободу и независимость Родины. Эпическое величие героического патриотизма пронизывает творчество советских музыкантов, также, как и всего советского народа.

О размахе песенного творчества можно судить хотя бы по деятельности московских композиторов. За первые два дня войны они создали более сорока песен, к четвёртому дню их число увеличилось до ста. Лучшие из них немедленно изучались солистами, хоровыми коллективами и исполнялись перед отправляющимися на фронт частями нашей армии. Так, песня А. В. Александрова «Священная война», созданная в самые первые дни войны, быстро завоевала всеобщее признание. В частях Красной Армии её встречали с восторженными возгласами и громкими аплодисментами. Эта монументальная по содержанию, лаконичная по выражению песня, словно отлитая из бронзы, стала уже в те времена «музыкальной эмблемой Великой Отечественной войны» [3, с. 94].

Вместе с этим возникли композиции лирического характера, которые отражали желание советских людей поделиться утраченными мыслями и чувствами, воспоминаниями и надеждами. Хорошим примером может служить песня В. П. Соловьёва-Седова «Вечер на рейде», в которой общезначимая тема расставания была выражена и получила широкое распространение.

Современная тема проникла во все музыкальные жанры. Особое упоминание заслуживает Седьмая симфония Д. Шостаковича – произведение, имеющее вечную и классическую ценность, отличающееся глубиной и богатством содержания. И как советские, так и зарубежные слушатели, сразу ощутили антифашистскую направленность этой симфонии, отражение в ней идеи непобедимости советского народа [4, с. 215]. Наравне с композиторами и писателями, свой вклад в Победу внесли учёные, художники, кинематографисты, скульпторы – все представители творческих профессий.

Итак, во время Великой Отечественной войны культура сыграла ключевую роль в сохранении духовных ценностей и национальной идентичности страны. Благодаря культуре были объединены люди, вдохновлённые на подвиги и настроенные преодолевать трудности и испытания. Культура стала нерушимой опорой для последующих поколений, помогая им помнить, ценить и гордиться героическими подвигами тех, кто, не щадя себя, сражался за Родину.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахундов, И. М. Музыкальное искусство в годы Великой Отечественной войны / И. М. Ахундов. – Текст : электронный // ГБУ ДО ДДЮ Приморского района Санкт-Петербурга. – URL : <http://dduprim.spb.ru/public/users/62/DOC/290720201720.pdf>. (дата обращения: 22.03.2024).

2. Головиченко, И. И. Влияние культуры на психологическое состояние советского населения во время Великой Отечественной войны: научно-популярное издание / И. И. Головиченко. – Владивосток : Издательство Приморского университета, 2003. – 78 с. – Текст : непосредственный.
3. Максакова, Л. В. Культура Советской России в годы Великой Отечественной войны / Л. В. Максакова. – Москва : Мысль, 1977. – 343 с. – Текст : непосредственный.
4. Суздалев, П. К. Искусство в годы Великой Отечественной войны / П. К. Суздалев. – Текст : непосредственный // История советского искусства, Т. 1. – Москва : Наука, 1968. – 468 с.

Научное издание

МАСТЕР И МАСТЕРСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

**Материалы III Всероссийской
научно-практической конференции**

Адрес издателя: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»,
ул. Артёма, 44, г. Донецк, 83086.
Тел.: +7 (856) 300-32-15. E- mail: dgma@prokofiev-academy.ru

Ответственный редактор *Марушкина М. И.*
Технические редакторы *Юрченко Т. С.; Китаева Н. И.*

**Донецк
2025**