

# Российско-китайское культурное взаимодействие в образовании и искусстве

Сборник статей по материалам  
Международной научной конференции

Российско-китайское культурное взаимодействие в образовании и искусстве



**РГСАИ**

Российская  
государственная  
специализированная  
академия искусств

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Российская государственная специализированная  
академия искусств

# **РОССИЙСКО-КИТАЙСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ОБРАЗОВАНИИ И ИСКУССТВЕ**

Сборник статей по материалам  
Международной научной конференции  
г. Москва  
15 декабря 2023 года

Москва  
Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°»  
2024

УДК 37:327(470+57+510)

ББК 74:66.4(2Рос+5Кит)

Р76

**Рецензенты:**

*Н. Д. Мостицкая*, доктор культурологии, Государственный институт искусствознания;

*Т. Н. Красникова*, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных.

**Редакторы-составители:**

*Г. У. Лукина*, доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств, почетный профессор Пекинской академии искусств;

*Е. О. Цветкова*, кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор кафедры теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств.

**Р76** **Российско-китайское культурное взаимодействие в образовании и искусстве** : сборник статей по материалам Международной научной конференции (г. Москва, 15 декабря 2023 года) / ред.-сост.: Г.У. Лукина, Е.О. Цветкова ; Российская государственная специализированная академия искусств. – Москва : Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2024. – 242 с.

ISBN 978-5-394-06140-0.

Сборник основан на материалах международной научной конференции «Российско-китайское культурное взаимодействие в контексте образования» и приурочен к перекрестному году культуры России и Китая. Статьи охватывают широкий круг тем и проблем, объединенных осмыслением взаимосвязей России и Китая в области искусства и художественного образования.

Сборник адресован специалистам гуманитарной сферы, занимающимся исследованием художественной культуры, и всем, кто интересуется искусством.

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие</b> .....	6
<b>Раздел 1. Культура России и Китая: связь времен</b> .....	8
<i>Диденко Наталья Станиславовна</i> Основные духовно-нравственные принципы в китайской образовательно-познавательной традиции.....	9
<i>Козлова Татьяна Владимировна</i> Природа как символ и визуализация духовно-философских смыслов на примере китайского пейзажа и русской иконы.....	13
<i>Чжан Май</i> Китайское искусствоведение об образе человека в живописи: эволюция интерпретации и подходов к изучению проблемы....	24
<i>Никодимов Игорь Юрьевич</i> Общие тенденции развития государства и права в эпоху феодализма и их влияние на культуру на примере России и Китая.....	36
<i>Хань Дун</i> О перспективах и состоянии изученности в китайском искусствоведении проблемы отображения живописными средствами образа лидера.....	46
<i>Ян Нань</i> Фортепианные вариации Ван Лисаня: принципы воплощения народно-песенного материала.....	58
<i>Ван Цзин</i> Национальная специфика в трактовке фортепианного концерта китайскими композиторами.....	62

<i>Ван Бинцюань</i> Некоторые особенности ритмической нотации в произведениях для кларнета китайских композиторов .....	68
<i>Овчарова Ольга Геннадиевна</i> Усадьба Старо-Никольское и VI съезд Коммунистической партии Китая: пересечение исторической памяти россиян и китайцев.....	76
<b>Раздел 2. Российско-китайское сотрудничество в сфере образования: традиции, преемственность, современность.....</b>	<b>85</b>
<i>Лукина Галима Ураловна</i> Из опыта работы с китайскими аспирантами: проблемы и пути их решения .....	86
<i>Долинская Елена Борисовна</i> Работа с китайскими студентами по методике Московской консерватории (Голая статистика выдающихся успехов).....	97
<i>У Чао</i> Обучение Ли Дэлуня в Московской консерватории (по материалам личного дела).....	106
<i>Глушкова Ольга Рейнгольдовна</i> «Сценические упражнения» учащихся Московской консерватории 1870–1880-х годов.....	122
<i>Варламова Татьяна Петровна</i> Пути совершенствования исполнительского мастерства домриста в современных условиях.....	141
<i>Савелова Ирина Ивановна</i> Парадигма детского музыкального образования в контексте теории поколений (взгляд из ДШИ) .....	151

<i>Филиппов Олег Львович</i> Вековые традиции в искусстве и современное художественное образование .....	167
<i>Ляхович Анастасия Викторовна, Ляхович Екатерина Викторовна</i> Роль российско-китайского сотрудничества в развитии инновационного образовательного пространства в сфере искусства.....	174
<i>Горская Илона Александровна</i> Опыт осмысления преподавания в контексте русско-китайских отношений .....	183
<i>Чжун Минь</i> Китайско-российское сотрудничество в области художественного образования: актуальные тенденции и перспективы.....	188
<i>Юй Вэй</i> Вариативность как фактор сотрудничества России и Китая в сфере художественно-педагогического образования .....	200
<i>Ляо Чжэндин</i> Дистанционные технологии как фактор российско- китайского сотрудничества в области художественного образования в XXI веке .....	208
<i>Цуй Вэньсинь</i> Обучение изобразительному искусству как сфера российско-китайского сотрудничества в XXI веке.....	217
<b>Сведения об авторах.....</b>	<b>227</b>
<b>Information about the authors, abstracts, keywords.....</b>	<b>230</b>

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник статей подготовлен на основе докладов Международной научной конференции «Российско-китайское культурное взаимодействие в контексте образования», проводимой в Российской государственной специализированной академии искусств в рамках года преподавателя и наставника. Издание сборника приурочено к перекрестному году культуры Китая и России.

По мысли Юрия Лотмана, «наблюдая одну и ту же действительность, иностранец и местный житель создают различные тексты, хотя бы в силу противоположной направленности интересов. Наблюдатель собственной культуры замечает происшествия, отклонения от нормы, но не фиксирует самую эту норму как таковую, поскольку она для него не только очевидна, но и порой незаметна: “обычное” и “правильное” ускользают от его внимания. Иностранцу же странной и достойной описания кажется самая норма жизни, обычное “правильное” поведение. Напротив, сталкиваясь с эксцессом, он склонен описывать его как обычай»<sup>1</sup>. Подобные замечания, касающиеся скорее семиотики поведения, вероятно, сказываются и на сфере искусства. Диалог культур очень часто оказывается затрудненным из-за разнонаправленности взглядов, исторически и географически обусловленных цивилизационных различий. Это всегда живой процесс постижения смыслов, интерпретации, уяснения исторических и художественных контекстов. Данный сборник посвящен обсуждению широкого круга тем и проблем, объединенных осмыслением творческих связей России и Китая в области искусства и художественного образования.

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России // Сравнительное изучение литератур: сборник статей к 80-летию академика М. П. Алексева / ред. коллегия: А. С. Бушмин и др. Ленинград : Наука, 1976. С. 126.

Широта содержания материалов конференции отражена в двух разделах сборника – «Культура России и Китая: связь времен» (*Н. С. Диденко, Т. В. Козлова, Чжан Май, И. Ю. Никодимов, Хань Дун, Ян Нань, Ван Цзин, Ван Бинцюань, О. Г. Овчарова*) и «Российско-китайское сотрудничество в сфере образования: традиции, преемственность и современность» (*Г. У. Лукина, Е. Б. Долинская, У Чао, О. Р. Глушкова, Т. П. Варламова, И. И. Савелова, О. Л. Филиппов, А. В. Ляхович, Е. В. Ляхович, И. А. Горская, Чжун Минь, Юй Вэй, Ляо Чжэндин, Цуй Вэньсинь*). Авторы поднимают сложнейшие вопросы, касающиеся культурных особенностей наших стран и актуальности российско-китайского диалога в прошлом и настоящем. Познавательный материал многих статей, ранее неизвестный, расширяет представление о творчестве ярчайших мастеров искусства, педагогов и искусствоведов, открывает новые грани в переплетении художественных культур двух стран, их истории.

Мы убеждены, что осмысление межкультурного диалога России и Китая со стороны ведущих ученых и молодых исследователей поможет нашим странам в поиске новых форм и способов укрепления существующих двусторонних связей.



## **Раздел 1**

# **КУЛЬТУРА РОССИИ И КИТАЯ: СВЯЗЬ ВРЕМЕН**

*Диденко Наталья Станиславовна*

## **Основные духовно-нравственные принципы в китайской образовательно-познавательной традиции**

*Аннотация.* В статье раскрываются основные аспекты и специфика обучения китайских студентов циклу гуманитарных дисциплин. На основе анализа классических произведений выдающихся китайских ученых, а также фундаментальных работ китаеведов, придававших большое значение концепту «знание» (чжи) в китайской духовной культуре (как в истории, так и на современном этапе), показывается уникально-системное, императивное влияние чжи на познавательно-образовательную культуру китайцев в социокультурном и в личностном аспектах.

*Ключевые слова:* знание, Китай, образование, традиции, внутреннее и внешнее

Анализ трудов наиболее видных представителей духовно-нравственной философской традиции Китая (Конфуций, Лао-цзы, Мэн-цзы и др.), многочисленных работ отечественных исследователей китайской духовной культуры (М. Л. Титаренко, А. Е. Лукьянова, Т. П. Григорьевой, В. В. Малявина, А. А. Маслова, М. Ю. Захарова и др.) позволяет вычленить основные мировоззренческие константы, определяющие отношение китайцев к познавательно-образовательной деятельности и само понимание концепта «знание» (кит. 知识 – чжи).

В названных выше работах отмечается, что в китайской традиции единой интерпретации термина «знание» нет, но есть единое понимание предназначения знания, которое заключается в том, что знание должно быть всегда направлено на реализацию практических задач. Так, в конфуцианстве знание «минь» тогда становится знанием, когда оно ведет к действию, и даже духовное просветление – явление сугубо практическое.

«Другими словами, идеальная конструкция любого качества минь тогда приобретает статус знания, когда приводит к действию, а если этого не происходит, то оно не является знанием» [1, 84].

Поэтому, излагая какие-либо отвлеченные категории и суждения (конечно, это относится, прежде всего, к работе преподавателей кафедры гуманитарных дисциплин), важно помнить эту практическую, прикладную направленность мышления китайской аудитории. Кроме того, важно иметь в виду, что знание в Китае прямо или косвенно оказывает влияние на формирование и функционирование социальной структуры, статусной иерархии общества: «Те, которые имеют знание от рождения, суть высшие люди, следующие за ними – это те, которые учатся, несмотря на свою непонятливость; непонятливые и не учащиеся составляют самый низший класс» [2]. И вот эта истина о «самом низшем классе» и страхе в нем оказаться, если не учиться или учиться плохо, лежит в основе мотивации, существующей в когнитивной сфере китайского общества.

Отсюда и социализация знания, понимание его как высшей ценности и высшего блага, дающихся небом, как это трактуется в различных школах даосизма, неоконфуцианства, буддизма. И в этом контексте можно видеть, что в китайской модели блага, благополучия (а нынешний этап в исторической динамике китайской цивилизации определяется интеллектуальной и экономической элитой Китая именно как построенное общество всеобщего благоденствия) решающую роль играет *знание* как духовно-практическое явление, определяющее и движущее развитие материальных и экономических сфер общества<sup>1</sup>. В этом, как представляется, и состоит главная фундаментальная причина экономического темпа промышленного, технического роста.

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее см.: Диденко В. Д., Диденко Н. С., Козлова Т. В. Искусство как отражение фундаментальных противоречий в сфере духа и социума // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 28–35.

Важно также понимать и транслировать в преподавательской работе с китайскими студентами и другой принцип, определяющий ценностные ориентиры в познавательной деятельности китайцев – принцип разделения знания на внутреннее и внешнее с доминированием внутреннего. Внутреннее знание является по природе своей высшим знанием, и любой познавательный акт прямо или косвенно направлен на достижение этого состояния: «Внутреннее знание имеет неразрывную связь с внешним знанием, – отмечает В. В. Малявин, – Чжуан-цзы называл эту пару “большим знанием” и “малым знанием”» [3, 5]. По мнению Чжуан-цзы, «большое знание безмятежно покойно. Малое знание имеет, к чему приложить себя» [там же]. И когда малое знание находит правильное (адекватное) применение себя к большому знанию, возникает так называемое «стратегическое знание» как деятельное единство внутреннего и внешнего.

На поверхности социокультурный, экономической, собственно художественно-эстетической деятельности китайцев это проявляется в их удивительной образовательно-познавательной мобильности по всему миру (РГСАИ – один из многих примеров тому). Однако при этом, получив и освоив внешнее знание, они умело трансформируют его во внутреннее, а затем (на уровне государственной политики) в стратегическое знание. Именно это «стратегическое знание» как единство внутреннего и внешнего, национально-уникального и универсально необходимого лежит в основе устойчивого, динамичного развития современного Китая. И мы, преподаватели социально-гуманитарных дисциплин, в работе с китайским контингентом стремимся максимально, насколько это возможно, учитывать названные принципы.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Захаров М. Ю.* «Великий предел» как основа единства целостности знания, управленческая традиция старого Китая //

- Актуальные философско-культурологические проблемы управления : монография / И. Е. Старовойтова, Е. М. Амелина, А. В. Шишкова [и др.]; отв. ред. докт. филос. наук, проф. М. Ю. Захаров. Москва : Государственный университет управления, 2018. С. 86–96.
2. Конфуций. Вечная мудрость. URL: [https://filosoff.org/confuciu/wp-content/uploads/sites/70/2017/01/konfucij-vechnaja-mudrost-filosoff.org\\_.pdf?ysclid=ltieyblkyd829475552](https://filosoff.org/confuciu/wp-content/uploads/sites/70/2017/01/konfucij-vechnaja-mudrost-filosoff.org_.pdf?ysclid=ltieyblkyd829475552) (дата обращения: 11.11.2023).
3. *Малявин В. В.* Чжуан-цзы. Ле-цзы. Москва : Мысль, 1995. 439 с.

***Козлова Татьяна Владимировна***

**Природа как символ и визуализация  
духовно-философских смыслов на примере  
китайского пейзажа и русской иконы**

*Аннотация.* В статье проводится сравнительный анализ китайской пейзажной живописи и пейзажных элементов русской иконы. Рассматривается символика объектов, связь изображаемого с философскими и духовно-религиозными смыслами.

*Ключевые слова:* китайская живопись, пейзажный элемент, икона, китайская философия, христианство

Отношение к природным элементам в истории мировой живописи очень разнообразно. Так, например, образы природы являются неотъемлемой частью китайской живописи. В то же время в иконописи используются пейзажные фоновые элементы, такие как горы и деревья. На первый взгляд, это совершенно различные по стилю образы, но сравнивать их можно по смысловому символическому значению.

Исследователи китайского искусства отмечают, что китайская пейзажная живопись гораздо ближе к русской иконописи, чем к европейскому пейзажу, так как выполняет религиозные функции очищения и просветления. В тоже время некоторые исследователи иконы сравнивают иконописные пейзажные элементы с иероглифом, и тем самым с искусством Востока [1, 9].

Общим для пейзажных элементов иконописи и китайского пейзажа является принадлежность к духовной сфере, выходящей за рамки чисто эстетического восприятия.

История китайского пейзажа неотъемлема от китайской философии. Пространство между небом и землей, которое, собственно, и является пространством изображаемого пейзажа,

китайские художники называют «Великая пустота» – ландшафт гор и вод «необозримый и бескрайний». Важное значение имеют «дымовые облака», их рассеивание создает «бесконечное пространство» за пределами картины.

В ранних теоретических трудах по живописи V века выявляется этическая сторона пейзажа, отождествляются конфуцианские категории «жэнь» (гуманность) и «лин» (духовность), появляется понятие «горы – воды», выделяемое в самостоятельный пейзажный жанр. Вода уподобляется дао, что рассматривалось как «мать поднебесной», «мать тьмы вещей». Гора является символом активного мужского начала (ян) в природе, а вода – символом женского начала (инь) [3] (см. рис. 1).



Рис. 1. Китайский пейзаж «Горы-воды»

Для китайского художника пейзаж – это часть Космоса, созерцание которого вызывает ощущение его непостижимости. Поэтому китайский пейзаж, прежде всего, это создание своего Мира, в котором человек является незначительной его частью, а Природа равна Небу, то есть высшей реальности (рис. 2).





Рис. 2. Китайский пейзаж. Человек – малая частица Мира

В традиционном китайском пейзаже передача пространства происходит особенным образом. Создается иллюзия бесконечного пространства за счет того, что зритель находится на удалении, открывается ракурс как бы со скалы. Большое символическое значение имеет воздух (рис. 3).

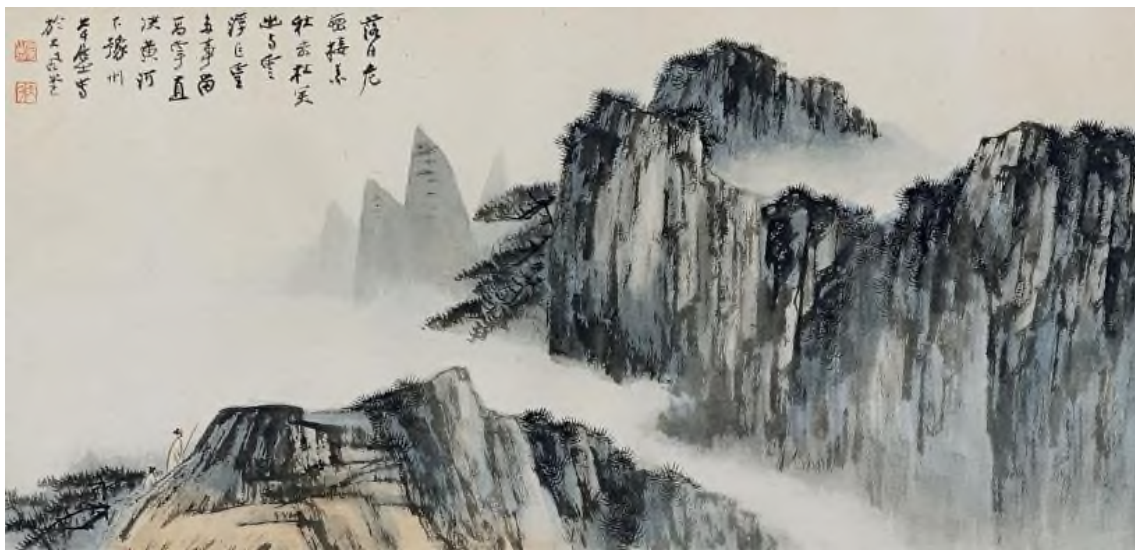


Рис. 3. Китайский пейзаж. «Бесконечное пространство»

Картина строится таким образом, что планы на ней отделяются водным пространством или туманом, создавая иллюзию бескрайнего простора. Отмечается, что изображенный воздух соотносится с ролью воздуха *ци* в китайской философии. Слово «ци» имеет много значений: «энергия», «воздух», «дыха-



ние», «сущность жизни», «творческая энергия Вселенной». Согласно китайской философии ци – это энергия, присутствующая на небесах, на земле и в каждом живом существе. Три типа энергии взаимодействуют между собой, проникая и превращаясь друг в друга.

В христианстве Слово и Образ имеют общий смысловой источник. «Слово-Логос», «образ Божий» – выражения, отсылающие к священному писанию. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1,1) и «Бога не видел никто никогда. Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин. 1.18). Человек создан по Образу Божьему. Природа ниже человека по иерархии, но тоже, являясь творением Бога, несет на себе Его образ.

Икону можно читать как текст. Отмечают несколько уровней восприятия иконы. «На первом уровне происходит знакомство с сюжетом, на втором – раскрытие смысла образа, символа, знака. На третьем уровне – обнаруживается связь изображения с предстоящим. Четвертый уровень – аналогия (от греч. возведение, восхождение), уровень чистого созерцания, переход от видимого к невидимому, к непосредственному общению с Первообразом (на этой ступени открывается глубинный смысл – во имя чего существует икона). Икона – это откровение о новой твари, о новом небе и новой земле, поэтому она всегда тяготела к принципиальной инаковости, к изображению иноприродности преобразенного мира» [6, 13-14].

А. Р. Фокин в статье, посвященной учителю Церкви Максиму Исповеднику, выделяет три аспекта понятия «Логос», разделяя его на три категории: «1) идеальный логос (Божественный замысел или идеи-образцы), 2) реальный (логос как внутренняя сущность или природа вещи), 3) ментальный (логос как объект разумного познания)» [5, 102].

Икона представляет собой мир горний, преобразенный. Бог творит все согласно логосу. Логосы – символы Божествен-

ного бытия. В соответствии с этой идеей пейзажные элементы на иконе являются совокупностью логосов-символов.

Горки на иконах (рис. 4) символизируют стремление к миру горнему, удаление от мира дольного, поглощаемого бездной, которая изображается в нижней части горки. Изображенная гора – это не просто элемент иконописного пейзажа, а гора духовного восхождения (Пс. 120.1), о которой Давид поет в Псалмах: «...возведи меня на гору, для меня недосягаемую» (Пс. 60.3).



*Рис. 4. Иконописные «горки»*

Дерево на иконе – часть эдемского сада, древо жизни, которое насадил Бог среди рая (Быт. 2.9).

После XVI века в русской иконописи происходят изменения. Возникает интерес к большей детализации фона. Создается иконография «О Тебе радуется» (по хвалебному богослужебному тексту), в которой раскрывается красота тварного мира (рис. 5). Прославляется Новый небесный Иерусалим, храм и сад. Иконы XVI–XVII веков изобилуют множеством декоративных деталей, новых пейзажных элементов. Несмотря на то, что

многие исследователи усматривают в этом упадок духовности, утрату значения иконы как богословского текста, можно сказать, что декоративность пейзажа служит идее прославления Бога и Его творения.



*Рис. 5. Икона «О тебе радуется»*

В китайской культуре каждому дереву присущ какой-то определенный символ. Например, Мэй Хуа – слива – символизирует благородную чистоту, стойкость и негибаемость, так как «живые соки сохраняются в деревьях сливы и в лютый мороз», а цветы начинают распускаться еще во время снега. Поэты нередко обращались к символу Мэй Хуа для выражения идей стойкости и независимости (рис. 6).





Рис. 6. Китайский пейзаж. Мэй Хуа

В китайской живописи «слива, орхидея, бамбук и хризантема» называются «четырьмя благородными человеческими качествами». Китайская культура бамбука олицетворяет духовный, моральный облик, который символизирует «стремления и сдержанность»; «не стремиться к блеску и не льнуть к силе»; так как внутри бамбук пуст, он также символизирует скромность и сдержанность.

Орхидея – одно из *четырёх благородных растений*, нежный и утонченный цветок ассоциируется с весной и символизирует чистоту, скрытое благородство, честь, благочестие, совершенство и простоту (рис. 7).



Рис. 7. Китайский пейзаж. Орхидея

Хризантема цветет и радует взгляд до самой поздней осени. Это символ торжества осени и вызов зиме. Хризантема символизирует бодрость духа и покой (рис. 8). Также хризантема может быть символом ученого-отшельника [4].



*Рис. 8. Китайский пейзаж. Хризантема*

В Китае популярно выражение «Три друга Зимы», известный мотив китайской пейзажной живописи – символическая комбинация таких растений, как сосна, слива и бамбук (рис. 9).



*Рис. 9. Китайский пейзаж. «Три друга зимы»*

Свет – одно из основных понятий богословского смысла иконы. Учение исихастов придало переживанию света в иконе особый смысл. Благодаря исихастам в XIV веке свет становится важной составляющей иконописи. «Исихасты учили, что неизреченный Логос, Слово Божие, постигается в молчании. Созерцательная молитва, отказ от многословия, постижение Слова в его глубине – путь познания Бога, который исповедуют учителя исихазма.

Большое значение для исихастской практики имеет созерцание Фаворского света – того света, что видели апостолы во время преображения Господа Иисуса Христа на горе. Через этот свет, нетварный по своей сущности, как учили исихасты, подвижник входит в общение с Непостижимым Богом. Исполняясь этим светом, он приобщается божественной жизни, преображается в новую тварь. «Человек не может стать богом по природе, но может стать богом по благодати», – утверждали они. Обожение (по-гречески "θεόσιζ") и есть конечная цель всякого духовного делания» [6,171-172]. И через преображение человека можно говорить о преображении всей твари, включая природу (рис. 10).

В китайской живописи, смысл которой также направлен на связь с сакральным, «находят свое выражение принципы даосско-буддийского искусства, которое не обозначает источник света через игру света и тени. Тем не менее китайские пейзажи наполнены светом, проникающим сквозь каждую форму, подобно божественному океану с жемчужным свечением: это блаженство Пустоты, которая светла благодаря отсутствию всякой тьмы» [2, 180] (рис. 11).

Таким образом, и в китайской живописи, и в русской иконописи, несмотря на огромную стилистическую, эстетическую и смысловую разницу, общим является стремление к связи с Божественным, как его понимают в русской и китайской культурах.





*Рис. 10. Икона «Преображение Господне»*



*Рис. 11. Китайский пейзаж «Горы-воды»*

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва : Искусство, 1975. 440 с.
2. Зубко Г. В. Искусство Востока: курс лекций. Москва : Восточная книга, 2012. 427 с.
3. Сурина М. О., Сурин А. А. Философия и символизм китайской пейзажной живописи // Вестник МГУКИ №5 (61). 2014. С. 294–297.
4. Тан Цзин. Интерпретация китайской живописи в стиле Се-и // Художественное образование и наука №2 (31), 2022. С. 116–121.
5. Фокин А. Р. Учение о логосах у прп. Максима Исповедника // Богословский вестник № 22–23. Выпуск (3–4). Сергиев Посад, 2016. С. 100–128.
6. Языкова И. К. Со-творение образа. Богословие иконы. Москва : Издательство ББИ, 2012. 368 с.



**Китайское искусствоведение  
об образе человека в живописи:  
эволюция интерпретации и подходов  
к изучению проблемы**

*Аннотация.* Каждая историческая эпоха формирует собирательный образ человека своего времени, который отражается в искусстве посредством специфических художественных и выразительных средств. Статья посвящена изучению особенностей интерпретации китайскими искусствоведами проблемы воссоздания образа человека в живописи, а также рассмотрению процесса эволюции и трансформации представлений о данном художественном феномене. Исследование показывает, что китайские ученые трактуют живописный образ современника как особое, сложное явление: его изображение никогда не ограничивалось фиксацией черт или плоским документированием, но всегда было связано с попыткой отобразить духовный мир, выразить философскую идею.

*Ключевые слова:* образ современника в живописи, живопись Китая, портрет, китайское искусствоведение

Образ современника – одна из интереснейших проблем современного искусствоведения. Если обратиться к творчеству художников разных стран мира, то можно заметить, что образ современника является неотъемлемой частью искусства, одной из форм саморефлексии, а также рефлексии на тему человека и нации. В образе современника может выражаться широкий круг смыслов: от изображения реальных людей – к людям-символам; от коллективного образа – к образу индивидуальному, наконец образ современника может служить средством выражения социальных явлений и отношений, раскрывать жизнь общества того или иного времени. Вот почему в исследовании образа современника ценным материалом служит

не только портретная живопись, но также жанровая, тематическая картина. Сложный характер рассматриваемого феномена обусловил тот факт, что его содержание, подходы к отображению, его интерпретация в живописи определяются не только спецификой развития искусства на том или ином историческом этапе, но также социокультурными, политическими, идеологическими и историческими факторами.

В китайском искусствоведении существуют различные интерпретации образа человека в искусстве. Труды китайских ученых свидетельствуют о том, что многие аспекты данной проблематики уже получили освещение в научной теории. Тема человека в живописи Китая раскрывалась в работах Ю Хунцюня, Лю Сужи, Лян Руджи и др. Женские образы, созданные современными китайскими художниками, стали предметом изучения таких исследователей, как Лю Дунфан, Чжан Хуэй и др. Если говорить о зарождении данной проблематики как самостоятельного научного направления, то его генезис следует искать в обширной искусствоведческой литературе, посвященной задаче осмысления портрета в китайской живописи. Основное внимание китайских ученых сосредоточено на анализе обширной национальной живописной традиции, известной как *гохуа*. Так, современный взгляд на проблему портрета в *гохуа* и историю изучения вопроса предлагают исследователи Лю Сучжи и Лю Линь<sup>1</sup>. История развития портрета в национальной китайской живописи часто прослеживается в ходе специального исследования творчества выдающихся мастеров, например Ли Ци<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Лю Сучжи, Лю Линь. Изучение языка искусства портрета в технике *гохуа* // Художественный обзор. 2018. № 4. С. 82–85. 刘素之, 刘临. 中国画肖像艺术的语言探索. 《美术观察》2018年第4期. 第82-85页.

<sup>2</sup> Ху Дунфан. Краткое изучение развития китайского портрета на примере искусства портрета мастера *гохуа* Ли Ци // Китайские искусства. 2012. № 6. URL: <https://www.soolun.com/periodical/bb3c29fcd8d106e09156a81bfb39030c.html> (да-

Актуальной темой исследований являются женские образы в *гохуа*. Их особенности рассматриваются, например, в работах Чжан Хуэя и Лю Дунфана. Примечательно то, в каком ракурсе китайские искусствоведы проводят изучение проблемы современника в традиционной живописи. В первую очередь, большое внимание уделяется контекстам. Исследователи уходят от практики чисто описательного подхода к рассмотрению проблематики, стремятся дать углубленное представление о предмете изучения путем выявления взаимосвязей с культурно-историческими, идеологическими и иными контекстами. Характерным примером является работа Лю Дунфана, посвященная анализу женских образов в *гохуа* с точки зрения культурных смыслов<sup>1</sup>. Эта статья, так же как и статьи Лян Жуцзе<sup>2</sup> и Чжан Хуэя<sup>3</sup>, обнаруживает интерес китайских искусствоведов к осмыслению именно современных образов, демонстрируя таким образом динамичность развития традиционной живописи в Новое время.

Лю Юнлян, Ван Липин<sup>4</sup> проводят анализ образов лидера на пересечении идеологических, социальных, культурных факторов. Такой феномен художественного творчества, как декон-

---

та обращения: 04.08.2021). 胡东放. 略论中国肖像画的发展——兼谈李琦的中国画肖像艺术. 《中国美术》2012年第6期.

<sup>1</sup> Лю Дунфан. Культурные смыслы женских образов в современной *гохуа*: исследование женских образов XI Художественной выставки // Художественная перспектива. 2010. № 10. С. 14-15. 刘东方. 当代中国画女性形象的文化意蕴——十一届美展作品女性形象研究. 《美术大观》2010年第10期. 第14-15页.

<sup>2</sup> Лян Жуцзе. Исследование изображения человека в современной монохроматической живописи Китая // Художественный вестник. 2005. № 4. URL: <http://chinaqikanwang.com/thesis/detail/1067737> (дата обращения: 06.08.2021). 梁如洁. 中国画现代水墨人物肖像探索研究. 《美术学报》2005年第4期.

<sup>3</sup> Чжан Хуэй. К вопросу о современных женских образах в *гохуа* // Вестник Университета Гуанчжоу (Серия социальных наук). 2009. № 12. С. 69-72. 张晖. 试析当代中国画女性形象. 《广州大学学报(社会科学版)》. 2009年第12期. 第69-72页.

<sup>4</sup> Лю Юнлян, Ван Липин. Апроприация и деконструкция образов лидеров в современном искусстве // *Qilu Art Garden*. 2016. № 3. С. 28-35. 刘永良, 王丽萍. 当代艺术领袖形象的挪用与解构[J];齐鲁艺术园, 2016(03):28-35.

струкция образа лидеров, продолжает появляться в современном китайском искусстве, и эта тенденция стала визуальным явлением со специфическими культурными характеристиками и ориентацией. Анализ визуальной культуры является ключом к интерпретации не лежащей на поверхности коннотации. С позиций визуальной культуры автор рассматривает и осмысливает феномен апроприации и деконструкции образов вождей в современном искусстве, изучает выразительные методы и подходы художников в условиях идеологии конкретной эпохи, а также их социальное влияние и культурное значение.

В 2015 году Ю Хунцюн<sup>1</sup> опубликовал ценное исследование, посвященное анализу образа человека в *гохуа* с точки зрения невербальной коммуникации и в контексте теории невербальных знаковых систем. Помимо женских образов китайская наука уделяет внимание также прочтению детских образов. На основе традиционной живописи эту тему раскрывает, например, статья Юй Яо<sup>2</sup>.

Проблема национального компонента в искусстве в настоящее время волнует многих китайских ученых. Изучение этой проблематики осуществляется, в частности, на материале образа современника: привлекают внимание особенности его функционирования в качестве национального образа. Так, например, работа Ван Гонэна<sup>3</sup> дает представление не только о содержании данного понятия, но также о различных его про-

---

<sup>1</sup> Ю Хунцюн. Воплощение ценности языка тела человека в китайской живописи *гохуа* // Художественные исследования. 2015. № 8. С. 52-59. 游洪琼. 论人物形象的肢体语言在中国画中的价值体现. 《美术教育研究》2015年第8期. 第52-59页.

<sup>2</sup> Юй Яо. Исследование выражения детских образов в традиционной *гохуа* // Завтрашние веяния. 2017. № 21. URL: <https://wh.cnki.net/article/detail/MRFS201721087?album=U> (дата обращения: 05.08.2021). 于瑶. 传统中国画中儿童形象表现研究. 《明日风尚》2017年. 第21期.

<sup>3</sup> Ван Гонэн. Как «написать» национальный образ: идеи китайского творчества в технике *гохуа*, посвященного малым народностям // Национальности Китая. 2017. № 4. С. 66-67. 王国能. 如何“画”出民族形象当代少数民族题材中国画创作有感. 《中国民族》2017年. 第4期. 第66-67页.

явлениях в китайской живописи. *Гохуа*, как показывает исследователь, служит важным источником вдохновения в поиске эффективных приемов и техник для выражения национальной идеи в собирательном образе человека.

Масляная живопись до сих пор остается сравнительно мало изученной в аспекте проблемы отображения образа современника. В этой связи заслуживает упоминания статья Лю Сучжи<sup>1</sup>, который обращается к творчеству авторитетного китайского мастера современной живописи Сюй Бэйхуна. Автор дает комплексное представление о стиле мастера, работающего в сфере портретного жанра. Другим важным исследованием, основанным на материале масляной живописи Китая, стала диссертация Сяо Лонга<sup>2</sup>, в которой посредством реконструкции образов рабочего класса формируется представление об эпохе становления Нового Китая в целом. Автор исследования показывает, что образ рабочих – одна из важнейших тем художественного творчества Нового Китая, концентрированное выражение политической идеологии и повседневной жизни людей, а также характеристика образа социалистического Китая. Прославление рабочих стало важной исторической миссией художников Нового Китая. Диссертация посвящена творчеству художников, которые создавали произведения искусства на тему «17 лет Нового Китая» (1949–1966).

Сяо Лонг использует в изучении живописи методы формального анализа, иконографии, нарратологии и социологии искусства, что дает возможность объединить исторический

---

<sup>1</sup> Лю Сучжи. Исследование искусства портрета Сюй Бэйхуна // Художественный вестник. 2018. № 3. URL: <http://chinaqikanwang.com/thesis/detail/1841223> (дата обращения: 05.08.2021). 刘素之徐. 悲鸿中国画肖像艺术研究. 《美术学报》2018年第3期.

<sup>2</sup> Сяо Лонг. Исследование картин с образами рабочих в семнадцатом году Нового Китая (1949–1966): дисс. ... доктора искусствоведения. Шанхайский университет. 2019. 630 с. 小龙. 新中国十七年(1949-1966)工人画研究[D];艺术史博士; 上海大学, 2019:630.

фон, технику, композицию, особенности выражения темы, политическую функцию и т. д. Автор рассматривает отношения между новыми китайскими рабочими, моделирование социальных установок, касающихся труда, а также концепцию формирования образа рабочего класса как новой социальной категории и его осмысления в искусстве, оценивает историческую ценность и актуальное значение творчества художников, изображавших рабочих в живописи. Автор дает представление об общих творческих законах выражения художниками образа рабочего и определяет тематическое содержание соответствующих картин.

Одним из наиболее авторитетных и актуальных направлений в изучении образа человека в современном китайском искусствоведении является рассмотрение эволюционного аспекта данной проблематики. В связи с этим большой интерес представляет диссертационное исследование Дин Юаньфэя<sup>1</sup>, которое также написано на материале масляной живописи и освещает период после основания КНР до настоящего времени. Вслед за переменами, происходящими в системе мирового устройства, изменениям подвергаются также эстетические взгляды людей, представления о моральном облике, предметы туалета и личного обихода и т. д. В данной работе проводится анализ образа современника в произведениях масляной живописи, относящихся к различным периодам после основания Китайской Народной Республики, что позволяет обнаружить связи между данным образом и его трансформацией в произведениях масляной живописи каждого из периодов, выявить причины изменений образа современника в масляной живописи, установить закономерности трансформации содержательного плана живописных произведений.

---

<sup>1</sup> Дин Юаньфэй. Эволюция образа современника в масляной живописи Китая после основания КНР. Аньхойский педагогический университет. Магистерская диссертация. 48 с. 丁远飞, 建国后中国油画当代人形象的变迁, 安徽师范大学硕士论文, 安徽, 2011年, 总共48页。

Данная работа состоит из шести разделов. В первом разделе обосновывается значимость современника в искусстве. Второй раздел посвящен образу современника в произведениях масляной живописи, созданных после истечения 17-летнего периода с момента основания КНР. В третьем разделе рассматриваются образы современника в произведениях масляной живописи периода «культурной революции». Как утверждает автор, ярко-красный цвет является основной особенностью масляной живописи данного времени. Четвертый раздел посвящен образу современника в произведениях масляной живописи периода, последовавшего после окончания «культурной революции». Образ современника становится воплощением переосмысления художниками опыта предшествующего периода. В то же время изображение образа травмированного современника посредством так называемой «живописи шрамов» и героя «искусства живого движения» является четким подтверждением наступления новой эпохи. Пятый раздел посвящен рассмотрению образа современника в масляной живописи. Вследствие наплыва разного рода идейных течений после реализации политики «реформ и открытости» в образах современника, в том числе и представленных в произведениях масляной живописи, происходят колоссальные изменения. В шестом разделе работы исследуются причины эволюции образа современника. Автор заключает, что этот образ, представленный в произведениях масляной живописи, непосредственно связан с социальной политикой Китая.

В рассмотрении обозначенной проблематики Чжоу Пиньхун<sup>1</sup> обращается к периоду политики реформ и открытости. В исследовании проводится анализ эволюции образа совре-

---

<sup>1</sup> Чжоу Пиньхун. Анализ образа современника в произведениях китайской масляной живописи с проведения «политики реформ и открытости»: магистерская диссертация. Хунаньский научно-технический университет. 48 с. 周品红, 从“改革开放”的实施看中国油画作品中的当代人形象, 湖南科技大学硕士学位论文, 湖南, 2013年, 总共48页.

менника в произведениях масляной живописи двух основных исторических этапов – переходного периода от «культурной революции» к эпохе «реформ и открытости» и времени с момента окончания «политики реформ и открытости» до 90-х годов XX столетия. Вопрос эволюции образа представляет собой основной предмет изучения, который основывается на анализе произведений, относящихся к раннему периоду реализации «политики реформ и открытости», анализе произведений периода 90-х годов XX века и начала XXI века. Данная проблематика исследуется в контексте эстетических ориентаций, идеологических представлений и социальных трансформаций. Изменения образа отражают многочисленные сдвиги в эстетическом вкусе и формальном языке в искусстве, коренные изменения, происходившие в китайском обществе в различные временные периоды, а также развитие и эволюцию национального самосознания.

Тань Юнши и Лян Бин<sup>1</sup> обращаются к проблеме женского образа на материале масляной живописи. В первой части исследования проанализирована визуальная культура конца правления династии Цин – начала Китайской Республики. Во второй части работы проводится анализ женских образов в живописи в первые годы после образования КНР, выявляется общая тенденция в создании «живых», приближенных к действительности героинь. В третьем разделе изучаются женские образы времен «культурной революции». В четвертой части рассматриваются «весенние» девушки эпохи политики реформ и открытости. Автор отмечает значимость периода, начавшегося вслед за развитием политики реформ и открытости: именно в это время женский образ в масляной живописи отходит от

---

<sup>1</sup> Тань Юнши, Лян Бин. Краткий анализ исторических трансформаций женских образов в китайской масляной живописи в новую и новейшую эпохи // Художественный обозреватель. 2016, апрель. С. 174–177. 谭永石、梁冰，浅析女性形象在中国近现代油画中的历史流变，艺术评论，中国艺术研究院，2016年第4期，176 - 179页。



идеологических догм, раскрывается образ современницы в ее неповторимой индивидуальности.

Статья Цинь Яня<sup>1</sup> дает представление об эволюции образа современного человека в масляной живописи Китая. Исследование фокусируется на периоде «культурной революции», а также отслеживает трансформацию образа после 1978 года, особое внимание уделяется изучению форм и методов отражения образа современника в масляной живописи Китая в это время и социальному контексту. По результатам исследования автор приходит к перечисленным ниже выводам.

1. В период с 1966 по 1976 годы произведения масляной живописи главным образом были направлены на служение потребностям революции. В контексте актуальных социальных условий художники в основном воплощали образы хунвэйбинов, рабочих, крестьян, солдат, молодых представителей интеллигенции и т. д. Это были, в частности, образы рациональных женщин, визуально внушающих ощущение крепкого здоровья, энергии и силы. Что касается выразительных форм, то, как показывает автор, в это время сформировались определенные цветовые и стилевые модели, такие как использование преимущественно ярко-красного цвета, построение образов в соответствии с принципами «идеального человека» – «выдающегося, разносторонне развитого и совершенного».

2. Образы 80-х годов XX века, начиная с политики реформ и открытости, созданы в духе гуманизма. Они постулируют интерес художников к человеческой природе и выражению индивидуальных качеств личности, что оказало непосредственное влияние на расцвет новых идейных течений в изобразительном искусстве данного периода, основное идейное направление которого заключалась в выражении индивидуальности человека и критике общества.

---

<sup>1</sup> Цинь Янь. Эволюция образа современного человека в масляной живописи Китая // Научный вестник университета Чаоху, 2015. № 3. С. 54–58. 秦艳. 中国油画现代人形象的演变. 巢湖学院学报, 2015 年第 3 期. 第 54-58 页.

3. Начиная с 90-х годов XX века образы современника нашли свое выражение в различных аспектах. На новом витке общественного развития совершенствовались эстетические доминанты, развивалось разнообразие образов, которые становились воплощением всевозможных чувств – романтики, силы и смелости, долга, патриотизма и скорби, противоречий и дисгармонии.

4. Художники правдиво воспроизводили реальную действительность, тем самым наделяя образ современника глубоким духовным содержанием и отображая различные аспекты жизни общества.

Таким образом, проведенный анализ существующей научной теории показал, что изучение проблемы собирательного образа человека эпохи в искусстве представляет собой исключительно актуальное и плодотворное направление в современном китайском искусствоведении. В настоящее время происходит динамичное развитие данной темы, которое характеризуется следующими особенностями: комплексным подходом к интерпретации (с учетом условий развития общества, политических, идеологических, эстетических и других установок); вниманием к гуманистической составляющей образа. Предполагается, что в дальнейшем китайские исследователи будут в большей степени задействовать такие ценные источники, как биографическую и мемуарную литературу, различные архивные документы, что позволит достоверно реконструировать художественный образ современника в контексте эпохи, расширить представление о нем с точки зрения историко-культурного контекста.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ван Гонэн. Как «написать» национальный образ: идеи китайского творчества в технике *гохуа*, посвященного малым народностям // Национальности Китая. 2017. № 4. С. 66–67. 王国能. 如何“画”出民族形象当代少数民族题材中国画创作有感. 中国民族. 2017年. 第4期. 第66-67页.

2. *Дин Юаньфэй*. Эволюция образа современника в масляной живописи Китая после основания КНР. Аньхойский педагогический университет. Магистерская диссертация. 48 с. 丁远飞, 建国后中国油画当代人形象的变迁, 安徽师范大学硕士论文, 安徽, 2011年, 总共48页。
3. *Лю Дунфан*. Культурные смыслы женских образов в современной *гохуа*: исследование женских образов XI Художественной выставки // Художественная перспектива. 2010. № 10. С. 14–15. 刘东方. 当代中国画女性形象的文化意蕴——十一届美展作品女性形象研究. 《美术大观》2010年第10期. 第14–15页.
4. *Лю Сучжи*. Исследование искусства портрета Сюй Бэйхуна // Художественный вестник. 2018. № 3. URL: <http://chinaqikanwang.com/thesis/detail/1841223> (дата обращения: 05.08.2021). 刘素之徐. 悲鸿中国画肖像艺术研究. 《美术学报》2018年第3期.
5. *Лю Сучжи, Лю Линь*. Изучение языка искусства портрета в технике *гохуа* // Художественный обзор. 2018. № 4. С. 82–85. 刘素之, 刘临. 中国画肖像艺术的语言探索. 《美术观察》2018年第4期. 第82-85页.
6. *Лю Юнлянь, Ван Липин*. Апроприация и деконструкция образов лидеров в современном искусстве // Qilu Art Garden. 2016. № 3. С. 28–35. 刘永良, 王丽萍. 当代艺术领袖形象的挪用与解构[J];齐鲁艺术园, 2016(03):28-35.
7. *Лян Жуцзе*. Исследование изображения человека в современной монохроматической живописи Китая // Художественный вестник. 2005. № 4. URL: <http://chinaqikanwang.com/thesis/detail/1067737> (дата обращения: 06.08.2021). 梁如洁. 中国画现代水墨人物肖像探索研究. 《美术学报》2005年第4期.
8. *Сяо Лонг*. Исследование картин с образами рабочих в 17-м году Нового Китая (1949–1966): дис. ... доктора искусствоведения. Шанхайский университет, 2019. 630 с. 小龙. 新中国十七年(1949-1966)工人画研究[D];艺术史博士;上海大学, 2019:630.
9. *Тань Юнши, Лян Бин*. Краткий анализ исторических трансформаций женских образов в китайской масляной живописи в новую

и новейшую эпохи // Художественный обозреватель. 2016, апрель. С. 174–177. 谭永石、梁冰，浅析女性形象在中国近现代油画中的历史流变，艺术评论，中国艺术研究院，2016 年第 4 期，176-179 页.

10. *Ху Дунфан*. Краткое изучение развития китайского портрета на примере искусства портрета мастера *гохуа* Ли Ци // Китайские искусства. 2012. № 6. URL: <https://www.soolun.com/periodical/bb3c29fcd8d106e09156a81bfb39030c.html> (дата обращения: 04.08.2021). 胡东放. 略论中国肖像画的发展 – 兼谈李琦的中国画肖像艺术. 《中国美术》2012 年 第 6 期.
11. *Цинь Янь*. Эволюция образа современного человека в масляной живописи Китая // Научный вестник университета Чаоху, 2015. № 3. С. 54–58. 秦艳. 中国油画现代人形象的演变. 巢湖学院学报, 2015 年第 3 期. 第 54 – 58 页.
12. *Чжан Хуэй*. К вопросу о современных женских образах в *гохуа* // Вестник Университета Гуанчжоу. 2009. № 12. С. 69-72. (Серия социальных наук). 试析当代中国画女性形象. 《广州大学学报(社会科学版)》. 2009 年 第 12 期. 第 69 – 72 页.
13. *Чжоу Пиньхун*. Анализ образа современника в произведениях китайской масляной живописи с проведения «политики реформ и открытости». Хунаньский научно-технический университет. Магистерская диссертация. 48 с. 周品红，从“改革开放”的实施看中国油画作品中的当代人形象，湖南科技大学硕士学位论文，湖南，2013 年，总共 48 页.
14. *Ю Хунцун*. Воплощение ценности языка тела человека в китайской живописи *гохуа* // Художественные исследования. 2015. № 8. С. 52–59. 游洪琼. 论人物形象的肢体语言在中国画中的价值体现. 《美术教育研究》2015 年 第 8 期. 第 52-59 页.
15. *Юй Яо*. Исследование выражения детских образов в традиционной *гохуа* // Завтрашние веяния. 2017. № 21. URL: <https://wh.cnki.net/article/detail/MRFS201721087?album=U> (дата обращения: 05.08.2021). 于瑶. 传统中国画中儿童形象表现研究. 《明日风尚》2017 年. 第 21 期.

***Никодимов Игорь Юрьевич***

## **Общие тенденции развития государства и права в эпоху феодализма и их влияние на культуру на примере России и Китая**

*Аннотация.* Вопросы развития государственности и цивилизаций всегда волновали человечество. И Цзинь в Китае (автор знаменитой «Книги перемен»), Гегель (немецкий философ, создатель систематической теории диалектики на основе объективного идеализма) пытались проникнуть в суть развития государственности и цивилизаций. При изучении государства на протяжении многовековой истории вырабатывались разные подходы. Так, древнегреческий философ Платон разработал типологию форм государства. Немецкий философ К. Маркс сформулировал теорию общественно-экономических формаций.

На примере развития феодализма в России и Китае в статье показано, что существуют общие закономерности развития государственности. А степень развития государственности оказывает значительное влияние на культуру.

*Ключевые слова:* государство, право, комбинаторика форм правления, культура

Теория общественно-экономических формаций Карла Маркса является общепризнанной уже полтора столетия и продолжает оставаться актуальной в наше время. Данная теория говорит о закономерности постоянной и неотвратимой смены общественно-экономических формаций.

В продолжение теории Маркса его ближайший сподвижник Фридрих Энгельс в своем труде «Происхождение семьи, частной собственности и государства» детализировал ее на конкретных примерах древних Афин, Рима, Германии и индейских племен ирокезов Северной Америки.

## *1. Исходные концепции и модели циклического развития в России*

Историческое развитие России всегда волновало отечественных политических и общественных деятелей, а также ученых (подробнее об этом см.: [3]). Многие великие русские ученые, такие как В. И. Вернадский, А. Л. Чижевский, К. Э. Циолковский, Н. Д. Кондратьев, А. А. Богданов, П. А. Сорокин, Н. А. Бердяев, внесли большой вклад в понимание закономерностей эволюции природы и общества, государства, особое внимание эти авторы уделяли России. Их исследования и идеи имели также большое значение для развития социальных наук, философии и других областей человеческого знания.

Русский ученый и основоположник биогеохимии Владимир Иванович Вернадский разработал концепцию о переходе биосферы в ноосферу. Он считал, что природа и человек органически связаны и обращал большое внимание на взаимное влияние человека и окружающей среды.

Физик-биолог Александр Леонидович Чижевский развил концепцию космизма, утверждая, что события в природе и обществе непосредственно связаны с космической активностью, в том числе с солнечными циклами. Он обратил внимание на влияние космических факторов на жизнедеятельность человека и поставил вопрос о гармонии между человеком, биосферой и Вселенной.

Экономист Николай Дмитриевич Кондратьев, известный своей теорией длинных волн в экономике, выявил паттерны длительных циклов и связал их с инновациями и другими факторами развития общества. Кондратьев также отметил, что во время повышательной фазы волны экономического цикла происходят социальные потрясения и перевороты.

Каждый из названных ученых отразил определенный аспект в понимании развития природы и общества (от экологии до экономики и философии) и предложил новые идеи и концепции. Их вклад остается значимым, а идеи, которые они

обосновали, и сегодня продолжают влиять на наше понимание развития мира.

Роман Владимирович Вишневский разработал теорию «циклов модернизации». Она почти совпадает с теорией «Революции служилого класса» Р. Хелли<sup>1</sup>.

В труде «Цикличность российской политической истории как болезнь: возможно ли выздоровление?» Н. С. Розов [13] представляет динамику длинных и коротких циклов реформ-контрреформ (см. ниже).

1. Каждый долгий цикл модернизации начинается как контрреформа, ограничивая свободу и огосударствляя экономику. В начале каждого цикла контрреформы получают поддержку нового «служилого класса».

2. Мобилизационные режимы, созданные контрреформами, осложняются короткими циклами реформ-контрреформ, что свидетельствует о их недостатке в самовоспроизводстве и саморазвитии.

3. Либеральные реформы в России начинались сверху и были реакцией на геополитические провалы или требования государственного класса об ослаблении репрессивного режима.

4. Ни одна либеральная реформа не привела к долгосрочному успеху и всегда сопровождалась острыми конфликтами и недовольством различных групп населения, и это приводило в конце концов к возврату к старой системе, к контрреформам. Так как при либеральных реформах в выигрыше оставались немногие.

5. Многие контрреформы в свою очередь имели побочные эффекты при положительном решении текущих задач. Они «замораживали» общественно-политическую ситуацию на некоторое время с последующими провалами.

6. Государственные распады, такие как Смута, Октябрьская революция и Гражданская война, коллапс СССР, были ре-

---

<sup>1</sup> *Hellie R.* 2005. *The Structure of Russian Imperial History. History and Theory. Studies in the Philosophy of History*, vol. 44, № 4.

зультатом межэлитного конфликта, военных поражений и делегитимации власти.

В целом анализ циклов модернизации и коротких циклов реформ-контрреформ показывает, что Россия имела сложный и динамичный политический и исторический путь, сменяющийся циклами модернизации и социальными трансформациями.

## *2. Другие подходы к выявлению причин российских циклов. Возвращение к Полибию*

С нашей точки зрения, рассматривать циклическую динамику развития цивилизации следует по критерию *кто находится у власти* (один, немногие, многие). Подход был предложен Платоном, но до сих пор не потерял актуальности. Попытка прослеживания цикличности развития по данному критерию была предложена Полибием и является актуальной до сих пор. В диаграммах под централизацией (ось ординат) понимается стремление к руководству одного человека, под децентрализацией понимается стремление к руководству большего количества людей. И если под 100% понимается абсолютная монархия, то под 70% понимается аристократия или олигархия, а уже 40 % – это демократия. Стремление к 0 – означает анархию и развал государства (или отсутствие информации).

На рис. 1 по оси абсцисс показаны годы и различные эпохальные события, зафиксированные в исторических документах.

Для удобства сравнения необходимо сделать две диаграммы. Одна диаграмма с неравномерным шагом, где выставляется оценка конкретному историческому персонажу, который хорошо описан в истории. Однако данные персонажи в истории описаны неравномерно. Например, за одно столетие может появиться несколько известных и хорошо изученных персонажей, таких как Рюрик, Олег, Святослав в IX веке и ни одного за целых три столетия (VI, VII, VIII века). Поэтому для удоб-



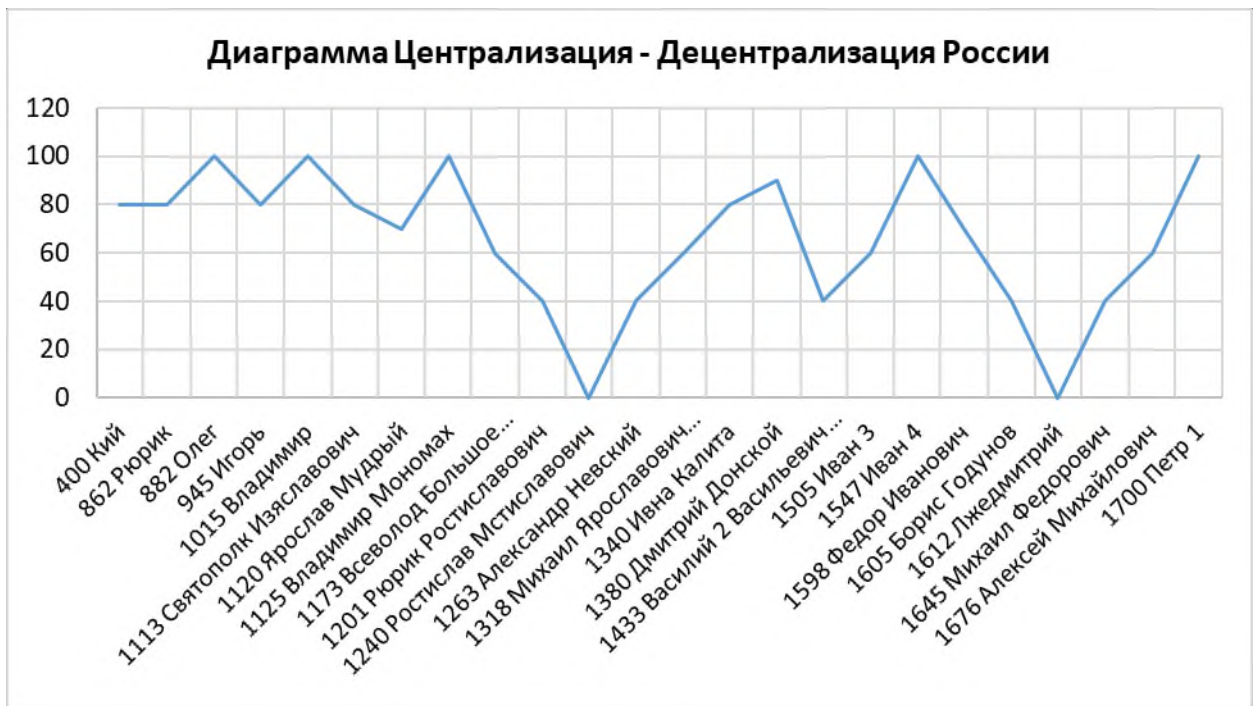


Рис 1. Диаграмма Централизация – Децентрализация России с неравномерным шагом

ства и наглядности необходимо сделать вторую диаграмму, согласно которой время распределяется равномерно по оси абсцисс, а недостающая информация из исторических источников заполняется при помощи такого метода математического моделирования, как метод экстраполяции. Таким образом можно получить диаграммы с равномерно распределенным временем, что позволяет сравнивать развитие разных цивилизаций.

На рис. 2 показана диаграмма развития централизации – децентрализации в России за 1500 лет с равномерным шагом.

### 3. Общая причина развития Китайских циклов

Аналогичный подход существует при определении циклов развития Китайской цивилизации. Время смены династий является крайним проявлением децентрализации. Это 618 год – приход династии Тан, 960 год – приход династии Сон, – 1234 год – приход династии Юань, 1368 год – приход династии Мин, 1644 год – приход династии Цинь, 1949 год – образование КНР. В промежутках данных периодов произошло укрепление династий и соответственно укрепление государственности (рис. 3).

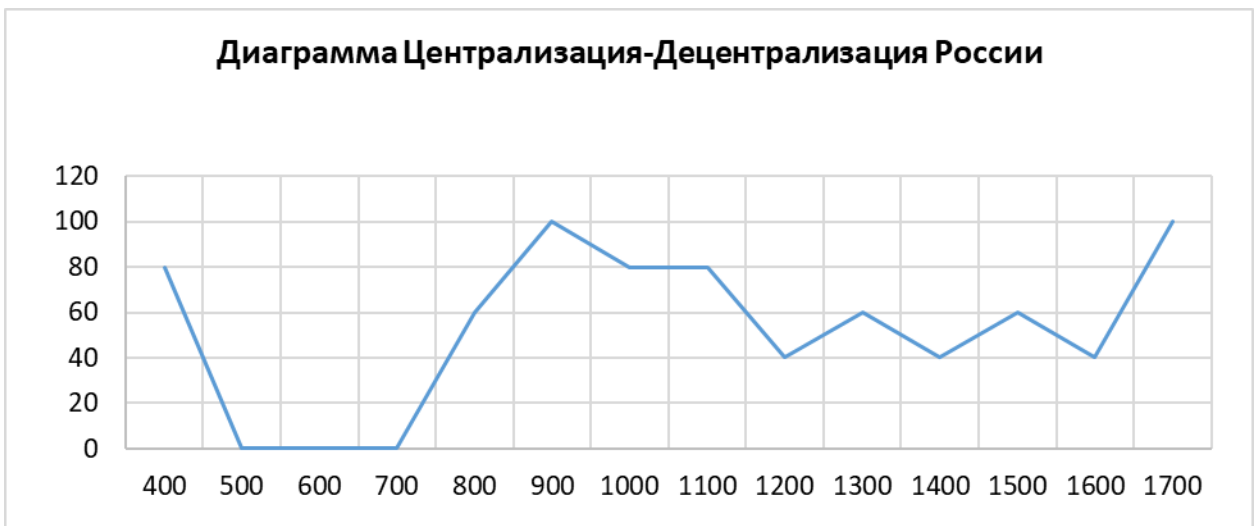


Рис 2. Диаграмма Централизация – Децентрализация России с равномерным шагом



Рис. 3. Диаграмма Централизация – Децентрализация Китая с неравномерным шагом

На рис. 4 данные диаграммы рис. 3 приведены в равномерный масштаб по оси абсцисс.

Диаграмма на рис. 5 показывает, что циклы развития России и Китая в рассматриваемый период очень близки.

Следующий аспект, который интересен для данного исследования, – какими эпохальными точками отмечено развитие культуры данных цивилизаций и в какой период становления государственности это происходило.



Рис. 4. Диаграмма Централизация – Децентрализация Китая с равномерным шагом

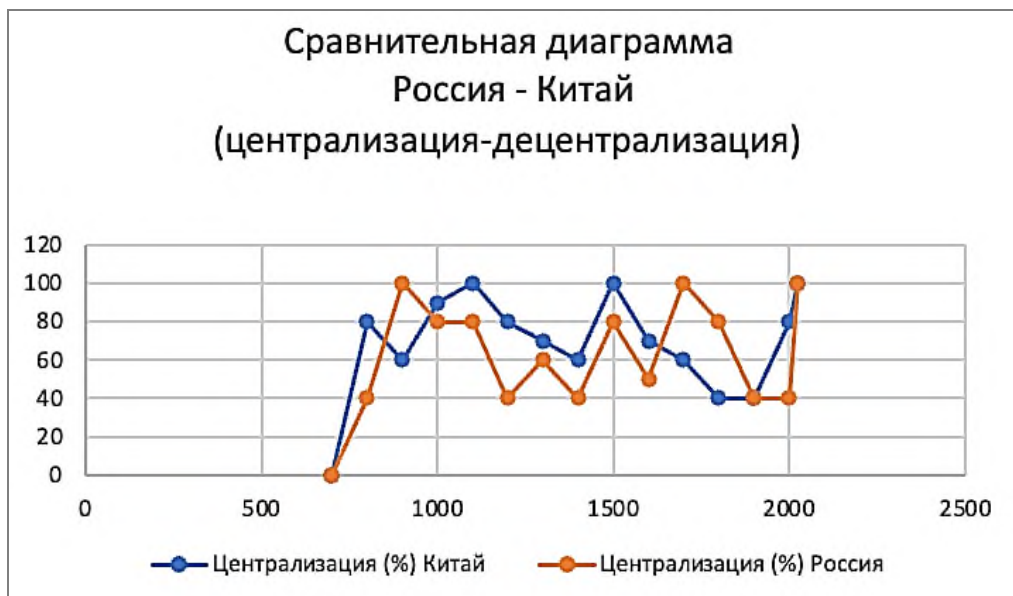


Рис. 5. Сравнительная диаграмма Централизация – Децентрализация России и Китая с равномерным шагом

В отношении Китая следует обратить внимание на следующие важнейшие события в его культурной жизни, которые нашли отражение в исторических источниках: 100–200 год – изобретение бумаги и фарфора, 868 год – изобретение книгопечатания, 907 год – создание китайской пейзажной живописи, 1100 год – создание китайской каллиграфии, 1420 – строительство запретного города в Пекине и т. д.

Аналогично можно проанализировать периоды культурного подъема в истории России: 1500 год – возведение ансамбля Московского кремля, 1700 год – утверждение Петровской и Елизаветинской России.

Интересно, что в обоих случаях наиболее значимые события происходили в период централизации государства, что было присуще обеим цивилизациям. Таким образом, можно сделать вывод о том, что, скорее всего, культурный подъем внутри каждой цивилизации осуществляется в период централизации власти. А это значит, что и Китай, и Россию в ближайшее время ожидает культурный подъем.

### *Заключение*

Проследив 1500-летний этап развития России, можно сделать вывод, что периоды централизации-децентрализации сменялись один другим с неизменной последовательностью. На примере развития Китая как наиболее хорошо изученном периоде становления человеческой цивилизации было подтверждено, что данные циклы централизации-децентрализации также периодически сменялись.

Так как период капитализма еще до конца не изучен, а рабовладения в России не было, то в качестве наиболее изученного был выбран единственно возможный для сравнения период, имеющий сходные входные параметры, – период феодализма.

В. И. Панин доказал, что данные циклы сходны не только для России и Китая, но и для других цивилизаций, таких как Европа, Индия и Ближний восток. Сравнение России и Европы (по аналогии Россия – Китай) было сделано в статье «Общие тенденции развития государства и права в эпоху феодализма на примере России и Италии» [8]. Проанализировать аналогичные тенденции в Индии и на Ближнем Востоке – задача следующей статьи.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Вернадский В. И.* Биосфера и ноосфера. Москва : АСТ : Neoclassic, 2022. 640 с.
2. *Вишневецкий Р. В.* Модернизационные циклы в истории России // Теория предвидения и будущее России : материалы V Кондратьевских чтений «Теория предвидения Н. Д. Кондратьева и сценарии развития российской экономики на среднесрочную и долгосрочную перспективу» (Москва, 22 мая 1997 г.) / под ред. проф. доктора экон. наук, акад. Ю. В. Яковца. М., 1997. С. 167–173.
3. Исторические циклы России. URL: <https://cont.ws/@30091963/881954> (дата обращения 20.05.2024).
4. Кондратьев Н. Д. Большие циклы конъюнктуры и теория предвидения / сост. Ю. В. Яковец. Москва : Экономика, 2002. 768 с.
5. Культура Китая. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Культура\\_Китая](https://ru.wikipedia.org/wiki/Культура_Китая) (дата обращения 20.05.2024).
6. *Лапкин В. В., Пантин В. И.* Геоэкономическая политика и глобальная политическая история. М., 2004.
7. *Ляшенко В. И., Ульянов В. В.* Циклы Н. Кондратьева, кризисы конца XX – начала XXI века на фондовых рынках стран Юго-Восточной Азии и их влияние на трансформацию экономики постсоветских стран // ЭВД. 2007. № 2 (8). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsikly-n-kondratieva-krizisy-kontsa-hh-nachala-xxi-v-na-fondovyh-rynках-stran-yugo-vostochnoy-azii-i-ih-vliyanie-na-transformatsiyu-ekonomiki> (дата обращения: 13.05.2024).
8. *Никодимов И. Ю., Каюмов Г. А.* Общие тенденции развития государства и права в эпоху феодализма на примере России и Италии. Правовое и криминологическое обеспечение судебного исследования преступлений: сборник статей по материалам Международной конференции, посвященной памяти проф. В. В. Колкутина. Москва : ИТК Дашков К, 2019. С. 66–97.
9. *Никодимов И. Ю.* Правовые вопросы внедрения современных информационных систем в образовательный процесс (на примере творческих вузов) // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 20–27.

10. *Никодимов И. Ю.* Юридические аспекты внедрения искусственного интеллекта в инклюзивное образование. *Художественное образование и наука.* 2023. № 3 (36). С. 177–183.
11. *Пантин В. И.* Циклы и волны глобальной истории. Глобализация в историческом измерении. М., 2003. 276 с.
12. *Пантин В. И.* Циклы и волны модернизации как феномен социального развития. Москва: Московский философский фонд, 1997. 190 с.
13. *Розов Н. С.* Цикличность российской политической истории как болезнь: возможно ли выздоровление? // *Полис.* 2006. № 2. URL: <https://nrozov.nsu.ru/rozov/publ/cycles1.htm> (дата обращения: 13.05.2024).
14. *Чижевский А. Л.* Основное начало мироздания. Система космоса. Проблемы // *Духовное созерцание.* 1997. № 1–4.
15. *Янов А. Л.* Тень Грозного царя. Загадки русской истории. Москва: КРУК, 1997. 218 с.
16. *Hellie R.* The Structure of Russian Imperial History. *History and Theory* // *Studies in the Philosophy of History.* 2005. Vol. 44. № 4.

*Хань Дун*

## **О перспективах и состоянии изученности в китайском искусствоведении проблемы отображения живописными средствами образа лидера**

*Аннотация.* Формирование образа лидера в искусстве – тема, существующая на грани искусствоведения, политологии, социологии и психологии. Интерес к этой теме со стороны искусствоведов Китая всегда был высок, особенно в те периоды истории страны, когда визуализация образцовых личностей была в приоритете и подвергалась идеологизации. В статье предложен анализ существующей искусствоведческой теории Китая с целью создания представления об изученности проблемы отображения образа лидера живописными средствами, а также выявления перспектив дальнейшего исследования данной проблематики.

*Ключевые слова:* образ лидера, герой в искусстве, живопись Китая, подходы к изучению, китайское искусствоведение, портрет

Ко второй половине XX века в китайском искусстве уже функционировали сложившиеся способы презентации образа лидера. Указанные принципы сложились в систему, которая, с одной стороны, основывалась на традициях западноевропейского портретирования, а с другой стороны – апеллировала к национальным представлениям о качествах и атрибутах, подчеркивающих величие и значимость модели, превращая ее в своеобразный символ эпохи. Под образом лидера понимается художественное изображение реально существовавшего или существующего человека, значимого для общества и его политической системы, а также культуры в целом с целью закрепления сведений об этой личности, демонстрации и утверждения ее социальной / политической значимости и статуса. Сюда же можно отнести собирательные образы «культурных

героев»<sup>1</sup>, необходимых для утверждения идеологических позиций, политических ориентиров.

Изучение образов лидеров в искусстве Китая находится на пересечении таких научных областей, как искусствоведение, политология, социология и психология. Безусловно, основополагающим в данном случае является изучение взаимосвязи искусства и политики в целом. Китайские искусствоведы в значительной степени основываются на концептуальных положениях, выдвинутых Э. Панофским, Э. Гомбрихом, М. Ванке, У. Флекнером и др. Они вводят в научный оборот значительный объем мало изученных произведений национальной живописи, что позволяет развивать теоретические представления о политической иконографии.

В китайском искусстве политическими символами занимались Шан Хуэй, Чжоу Рен, Чжан Ци, Чжао Сянсюэ и другие исследователи. В частности, соотношение искусства и идеологии прослеживается в статье Ли Дэцзя<sup>2</sup>. Автор доказывает, что идеология искусства, прежде всего, включает в себе требования людей по отношению к теме, выражаемой произведением искусства, к форме и стилю произведения, к идейной оценке, к наслаждению результатами творчества и к другим аспектам. Очевидно, она также касается и функциональных знаний людей относительно искусства вообще и произведений искусства – в частности.

Примером осмысления идей Э. Гомбриха и Н. Фрая в китайской науке в аспекте изучения образа лидера в искусстве

---

<sup>1</sup> Данный термин раскрывается в трудах многих ученых, например: *Иванова Е.В.* К проблеме нового культурного героя в мифотворчестве XX в. // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 34. С. 63–71. (Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры); *Плевако С.В.* Архетип культурного героя в политическом дискурсе // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2010. № 1. С. 171–177 и др.

<sup>2</sup> *Ли Дэцзя.* Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи // Известия Российского государственного педагогического университета РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. № 133. С. 175–185.



может служить монография Чжан Ци<sup>1</sup>. Исследователь оспаривает идею канадского литературного критика Н. Фрая о том, что «все искусство одинаково стилизовано». Как замечает автор, китайские произведения масляной живописи обнаруживают тот факт, что по сравнению с другими образами национальные лидеры как объект выражения имеют более явные черты схематизации. Будучи символом национальной политики определенной эпохи, образ выдающегося лидера стал в искусстве страны одним из значимых художественных образов. После 1949 года под влиянием внешних факторов, таких как национальная политика и политика в области искусства, связь между масляной живописью и политикой стала более тесной, количество работ, изображающих образ вождей, увеличилось. На основе теории «схематической коррекции» Э. Гомбриха в данной публикации предпринимается попытка комплексного анализа масляной живописи Китая с точки зрения формирования образа вождя.

Текст разделен на пять частей. Во вводной части кратко характеризуется источник исследования, статус и методы исследования. Первая глава, «Схема и схема лидера в живописи», в основном знакомит с понятием схемы и теорией ее коррекции, а также кратко – с монументальными особенностями схемы лидера. Вторая глава, «Народные герои: 17 лет Нового Китая», знакомит с историческим фоном и анализирует политическую ситуацию того времени, литературные и художественные идеи, идеологические дебаты в мире искусства. Третья глава, «Красное солнце в моем сердце», дает представление об образах лидеров времени «Культурной революции». Четвертая глава посвящена анализу картин, которые иллюстрируют

---

<sup>1</sup> Чжан Ци. Схематический анализ образа вождя в масляной живописи после образования Китайской Народной Республики. Beijing Book Co. Inc., 1 июн. 2017. 298 с. 張琦;新中國成立後油畫領袖形象示意圖分析;北京書局公司, 6月1日 2017: 298.

разочарование в образах лидеров и низвержение их с пьедестала с началом политики реформ и открытости. Автор знакомит с историческим фоном периода реформ и открытости, в этом контексте выявляются и анализируются образ лидера гражданских лиц и образ лидера деконструкции.

Специальное исследование, посвященное реконструкции исторического образа периода Яньань (1935–1948), проводит китайский искусствовед Чжу Цзяньвэй<sup>1</sup>. Автор отмечает, что воплощение исторического образа в китайском искусстве в основном ориентировано на ставшие каноническими работы 1930-х и 1940-х годов яньаньского периода. По его мнению, это в значительной степени сужает художественную ценность таких образов. Преодоление данной проблемы в контексте современного искусства он видит в том, чтобы художники расширяли исторические образы как с формальной, так и содержательной точки зрения за счет привлечения более широкого и разнообразного исторического материала, относящегося к яньаньскому периоду.

Изучение образа лидера в китайском искусствоведении осуществляется, в первую очередь, в контексте теории развития портретного жанра. В этой связи большой интерес представляет небольшое сравнительное исследование Чжан Май<sup>2</sup>, посвященное анализу официальных портретов государственных деятелей в живописи начала XXI века. Автор апеллирует к творчеству художников трех стран – КНР, России и США, что дает очень интересный материал для дальнейшего изучения темы. Так, Чжан

---

<sup>1</sup> Чжу Цзяньвэй. Формирование «исторического образа» периода Яньань в живописи // Красота и время, 2016 (10). С. 278–281. 朱建伟;延安时期绘画“历史形象”的形成[J];美与时光(中),2016(10):278-281.

<sup>2</sup> Чжан Май. Особенности официальных портретов государственных деятелей в живописи начала XXI века // Искусствознание и педагогика: диалектика взаимодействия и взаимосвязи: сборник трудов XIV международной межвузовской научно-практической конференции. Вып. XIV (Санкт-Петербург, 2021). Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий Астерион, 2021. С. 264–271.

Май показывает, что официальный портрет современных государственных деятелей, в частности президентов, продолжает традиции парадного портрета прошлого. Новые социокультурные условия, иное политическое измерение, актуальные тенденции современного искусства способствуют трансформации не только способов презентации образа лидера – композиционных схем, атрибутики и репертуара поз, но также коннотаций данных изображений. Анализ официальных портретов президентов трех стран позволяет проследить особую специфику парадного портретирования в начале XXI века.

Другой значимой парадигмой реконструкции образа лидера в китайской живописи является обращение к исторической картине. В этой связи диссертационное исследование Лю Цзяня<sup>1</sup> (несмотря на то, что оно лишь косвенно затрагивает тему лидерства и образа лидера в китайской живописи) служит ценнейшим источником для понимания рассматриваемой проблематики. В качестве объекта исследования в диссертации выступают картины по истории революции, собранные Музеем истории революции с 1950 по 1960 годы, основные исторические картины страны с 2004 по 2009 годы и картины по истории Китая с 2011 по 2016 годы. Автор исследует актуальные вопросы современной китайской исторической живописи через понятия «революция», «идентичность» и «культурная идентичность», а также выявляет соответствующие культурные и эстетические доминанты, лежащие в основе исторической живописи.

В контексте исследования образа лидера значительный интерес представляет первая глава, где устанавливается значение исторической живописи, а также третья глава, где в контексте осознания революционной истории анализируется об-

---

<sup>1</sup> Лю Цзянь. Исследование создания трех крупных исторических картин в Новом Китае (1949–1966, 2004–2009, 2011–2016): дис. ... доктора искусствоведения. Сианьская академия изящных искусств, 2020. 503 с. 刘健。新中国三大历史绘画创作研究（1949-1966、2004-2009、2011-2016[D]艺术博士；西安美术学院，2020：503。

раз лидера, формирующего особую концепцию живописи и художественный язык. Во взаимосвязи с явлениями глобализации в диссертации анализируется нарративная концепция и историческое сознание художественного творчества на тему цивилизации и истории, обсуждается культурная идентичность и историческая память, раскрывается взаимосвязь между поэтическим нарративом исторической живописи и формами модернизма. Автор приходит к выводу, что художественное творчество на революционные исторические темы установило новый способ создания современной китайской исторической живописи, способствовало институционализации проектов в сфере исторического искусства и сделало его в новом столетии формой культурной политики китайского правительства.

Рассматривая важнейшие направления изучения образа лидера в китайском искусствоведении, разумеется, нельзя не упомянуть исследования, которые посвящены образу Мао Цзэдуна. Показательна в этом смысле диссертация Лян Фена, в которой визуализация образа вождя в массовой китайской культуре осмысливается путем анализа воплощения его экранного образа<sup>1</sup>.

Мао Цзэдун – исторический гигант, когда-то потрясший Китай и даже весь мир своими неизгладимыми историческими достижениями, фигура, создавшая самый интригующий «миф». С момента окончания в прошлом веке «Десяти лет смуты» и возрождения кино формирование образа Мао Цзэдуна на экране в новую эпоху стало одним из направлений деятельности многих кинохудожников. За последние 30 лет масштаб, сформированный экранным образом Мао Цзэдуна, как и его далеко идущее влияние, давно вышли за рамки кино.

В своем диссертационном исследовании Лян Фен обосновывает утверждение о том, что экранный образ Мао Цзэдуна

---

<sup>1</sup> Лян Фен. Исследование экранного образа Мао Цзэдуна: дис. ... кандидата искусствоведения. Университет Хэ Цзюцзянь Хунань, 2008. 540 с. 梁峰;毛泽东银幕形象研究[D];艺术史硕士;何祖建湖南大学, 2008: 540.

представляет собой социальный и культурный феномен с уникальным эстетическим значением. Данная диссертация разделена на четыре главы. Первая глава представляет собой введение, которое определяет сущность понятия «экранный образ Мао Цзэдуна», выдвигает теоретическую основу, знакомит с предысторией, текущим положением и значением данного исследования. Вторая глава дает представление об историческом развитии и особенностях деятельности Мао Цзэдуна. Третья глава определяет художественную специфику экранного образа вождя. Автор приходит к выводу о том, что художественные характеристики данного образа обусловлены «историческим письмом, основанным на реализме» и «творческими приемами, дополненными романтизмом»<sup>1</sup>. Прояснение проблемы исследования автор осуществляет путем сопоставления образа пролетарского революционного вождя в китайском кино с образом президента в голливудском кинематографе, а также образом Ленина в советском кино.

Другое диссертационное исследование, проведенное Сяо Ином<sup>2</sup>, интересно тем, что автор вводит в сферу изучения проблемы художественного выражения лидерства в китайском искусстве обширный материал агитационных плакатов. В первой части работы рассматривается феномен агитационного плаката и обосновывается идея о том, что плакат может служить источником понимания образа политического лидера в искусстве. Сяо Ин пишет, что агитационный плакат имеет ярко выраженный пропагандистский характер, и это делает его самым мощным оружием политической пропаганды и наиболее эф-

---

<sup>1</sup> Лян Фен. Исследование экранного образа Мао Цзэдуна: дис. ... кандидата искусствоведения. Университет Хэ Цзунцзянь Хунань, 2008. 540 с. 梁峰; 毛泽东银幕形象研究[D]; 艺术史硕士; 何祖建湖南大学, 2008: 540.

<sup>2</sup> Сяо Ин. Краткий анализ агитационных плакатов от Нового Китая до периода «культурной революции» и их влияние на современное китайское искусство: дис. ... кандидата искусствоведения. Академия изящных искусств Пань Сяо, Дунсянь, 2014. 691 с. 小英; 浅析新中国至“文革”时期的宣传画及其对中国当代艺术的影响[D]; 艺术史硕士; 东县潘晓美术学院, 2014: 691.

фективным для правящей партии способом трансформации общественного сознания и пропаганды революционных идей. Пропагандистские плакаты «Культурной революции» в Китае являются результатом революционных политических потребностей и продуктом революционной литературы и искусства. В этой диссертации не только рассматриваются пропагандистские плакаты, особенно пропагандистские плакаты «Культурной революции», но также затрагивается вопрос о том, как к пропагандистским плакатам относится современное искусство. На основе теории и истории возникновения в Китае политических агитационных плакатов исследователь формирует предварительное авторское представление о концепции агитационных плакатов. Посредством анализа тематики содержания, художественных образов и цветовой композиции агитационных плакатов раскрывается символическое значение их элементов. Образ лидера в плакатах анализируется в контексте трансформации эстетического вкуса публики в разные исторические периоды, процесса эволюции плаката, его коммерциализации и проблемы создания подделок.

Исследователь Ли Литинг<sup>1</sup> в своей диссертации рассматривает героический образ, созданный на основе масляной живописи Китая, посвященной военной теме. Внимание автора привлекает тот факт, что еще в начале XX века некоторые китайские живописцы написали большое количество произведений, в которых нашла отражение целая галерея героических образов периода национального спасения. После образования Китайской Народной Республики продолжали появляться картины на тему войны, написанные маслом, а многие образы героев не только демонстрировали разные стили и эстетиче-

---

<sup>1</sup> Ли Литинг. «Формирование героя» в китайских военных картинах маслом второй половины XX века: дис. ... кандидата искусствоведения. Шаньдунский педагогический университет, 2020. 345 с. 李丽婷;20 世纪下半叶中国军事油画中的“英雄的形成” [D];艺术史硕士; 山东师范大学, 2020: 691.

ские характеристики, но и отражали идеологические коннотации разных периодов и неоднозначную трактовку понятия «герой». В этой диссертации используются методы исследования литературы, сравнительного и стилистического анализа, а также анализа социальных и культурных контекстов.

Диссертация разделена на пять глав. Первая глава знакомит с особенностями создания и развития военной темы в китайских картинах маслом до середины XX века, что позволяет подготовить почву для последующего анализа произведений. Вторая, третья и четвертая главы поделены в соответствии с тремя историческими этапами: 17 лет после основания Китайской Народной Республики, период «Культурной революции» и ранний этап политики реформ и открытости. Образ народного героя, обусловленный социальными трансформациями в условиях основания Китайской Народной Республики и новой политикой в области литературы и искусства, глубоко укоренился в массовом сознании как индивидуальный образ, так и как образ группы. В третьей главе рассматривается символика образа героя периода «Культурной революции». Политический контекст и политика в сфере культуры и искусства в этот трагический период истории Китая обусловили формирование целого ряда упрощенных «образцовых» героев, персонажей «красных фонарей» и «Гао Дацюань», которые стали революционным символом, призывающим к классовой борьбе. В четвертой главе обсуждается создание образов героя «настоящего» и «упрощенного», которые появляются уже после «Культурной революции».

В схожем ключе выстраивает свое небольшое исследование Хэ Ваньли<sup>1</sup>. Автор фокусируется на развитии искусства

---

<sup>1</sup> Хэ Ваньли. Вожди и массы: трансформация образов живописных сюжетов под влиянием литературно-художественной политики Нового Китая // Журнал Нанкинского университета искусств (издание по искусству и дизайну), 2006 (01). С. 45-49. 何万里;《领导与群众》——新中国文艺政策影响下的绘画题材形象转变[D];南京艺术学院学报(艺术设计版), 2006(01): 45-49.

в Новом Китае и определяет его связь с культурной политикой. Хэ Ваньли показывает, что формирование нового представления о лидерстве и, соответственно, новых подходов к его отображению в искусстве стало барометром, отражающим изменения в культурной политике и господствующем литературно-художественном мышлении в Китае. В данной статье предлагается разделение нового китайского искусства на три периода от основания Китайской Народной Республики – до 1976, 1980-х и 1990-х годов. Автор выявляет и анализирует четыре типичных подхода к отображению темы лидерства, которые развиваются в эти три периода.

Настоящее исследование показало, что в китайском искусствоведении уже накоплен определенный опыт изучения образа лидера и отображения темы лидерства в национальном искусстве. Реконструкция особенностей визуализации образа лидера осуществлялась на широком материале – от портрета и исторической картины до кинематографа и агитационного плаката. В основу теоретического обобщения положены современные научные методы, привлекаются концептуальные идеи зарубежных ученых. Вводятся в научный оборот мало известные и ранее не изученные произведения китайских художников. Все это обеспечивает надежную концептуальную основу для дальнейшего анализа проблематики и ее теоретического осмысления. Актуальной задачей современного искусствоведения становится систематизация данного опыта изучения проблемы и развитие новых подходов к ее интерпретации, например в ракурсе сравнительных исследований, с привлечением материала по искусству других стран, что позволит в значительной степени расширить и углубить научные представления о художественном воплощении темы лидерства как в контексте национальной живописной традиции отдельных стран мира, так и в общетеоретическом ключе – как универсального явления в развитии искусства.



## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Иванова Е. В.* К проблеме нового культурного героя в мифотворчестве XX в. // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 34. С. 63–71. (Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры).
2. *Ли Дэцзя.* Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи // Известия Российского государственного педагогического университета РГПУ им. А.И. Герцена. 2012. № 133. С. 175–185.
3. *Плевако С. В.* Архетип культурного героя в политическом дискурсе // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2010. № 1. С. 171–177.
4. *Ли Литинг.* Формирование героя в китайских военных картинах маслом второй половины XX века: дис. ... кандидата искусствоведения. Цзинань, Шаньдунский педагогический университет, 2020. 345 с. 李丽婷;20 世纪下半叶中国军事油画中的“英雄的形成” [D];艺术史硕士; 山东师范大学, 2020: 691.
5. *Лян Фен.* Исследование экранного образа Мао Цзэдуна: дис. ... кандидата искусствоведения. Университет Хэ Цзюцзянь Хунань, 2008. 540 с. 梁峰; 毛泽东银幕形象研究[D];艺术史硕士;何祖建湖南大学, 2008: 540.
6. *Лю Цзянь.* Исследование создания трех масштабных исторических картин в Новом Китае (1949–1966, 2004–2009, 2011–2016: дис. ... доктора искусствоведения. Сианьская академия изящных искусств, 2020. 503 с. 刘健。 新中国三大历史绘画创作研究 (1949-1966、2004-2009、2011 - 2016 [D]艺术博士;西安美术学院, 2020: 503.
7. *Сяо Ин.* Краткий анализ агитационных плакатов от Нового Китая до периода «культурной революции» и их влияние на современное китайское искусство: дис. ... кандидата искусствоведения. Академия изящных искусств Пань Сяо, Дунсянь, 2014. 691 с. 小英;浅析新中国至“文革”时期的宣传画及其对中国当代艺术的影响 [D];艺术史硕士; 东县潘晓美术学院, 2014: 691.

8. *Хэ Ваньли*. «Вожди и массы». Трансформация образов живописных сюжетов под влиянием литературно-художественной политики Нового Китая // Журнал Нанкинского университета искусств (издание по искусству и дизайну). 2006 (01). С. 45–49. 何万里; 《领导与群众》新中国文艺政策影响下的绘画题材形象转变[D];南京艺术学院学报(艺术设计版), 2006(01): 45–49.
9. *Чжан Май*. Особенности официальных портретов государственных деятелей в живописи начала XXI века // Искусствознание и педагогика: диалектика взаимодействия и взаимосвязи: сборник трудов XIV международной межвузовской научно-практической конференции. Вып. XIV (Санкт-Петербург, 2021). Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий Астерион, 2021. С. 264–271.
10. *Чжан Ци*. Схематический анализ образа вождя в масляной живописи после образования Китайской Народной Республики. Пекин: Beijing Book Co. Inc., 2017. 298 с. 張琦;新中國成立後油畫領袖形象示意圖分析;北京書局公司, 6月1日 2017: 298.
11. *Чжу Цзяньвэй*. Формирование «исторического образа» периода Яньань в живописи // Красота и время, 2016(10). С. 278–281. 朱建伟;延安时期绘画“历史形象”的形成[J];美与时光(中), 2016(10): 278–281.

**Ян Нань**

## **Фортепианные вариации Ван Лисаня: принципы воплощения народно-песенного материала**

*Аннотация.* В статье идет речь о малоизвестном сочинении китайского композитора старшего поколения Ван Лисаня (1933–2013) – фортепианных вариациях на основе народной песни «Шинтянью» («Голубой цветок»). Особенностью вариаций является образно-выразительное раскрытие сюжета, напоминающего старинную легенду. В музыке органично соединяются черты национального фольклора и европейской музыки. Это яркое и своеобразное сочинение было издано в сборнике избранных фортепианных пьес китайских композиторов в Шанхае и в Москве (1957).

*Ключевые слова:* Ван Лисань, фортепианные вариации «Голубой цветок», национальный фольклор, европейские традиции

Ван Лисань (1933–2013) – один из наиболее известных и исполняемых в Китае композиторов, который в числе первых получил основательное профессиональное образование. Он окончил факультет композиции Шанхайской консерватории (1956) [2] у Сан Туна<sup>1</sup>. Занимался и в классе русского композитора Федора Георгиевича Арзаманова (1925–1995), который преподавал в Шанхайской консерватории в 1956–1957 годах [1]. Оба его педагога живо интересовались фольклором и использовали его в своих сочинениях. И Ван Лисань, работая в разных жанрах, активно обращается к народному музыкальному творчеству, в том числе в своих фортепианных сочинениях, создан-

---

<sup>1</sup> Сан Тун (1923–2018) – китайский композитор и пианист. Известно, что он самостоятельно изучил «Практический курс гармонии». Н.А. Римского-Корсакова. Его фортепианное сочинение «Семь пьес на темы монгольских народных песен» – одно из первых в Китае, в котором фольклор соединен с новой техникой письма, острыми диссонансными гармониями.

ных на основе мелодий народных песен и танцев, широко известных в Китае.

Среди них – фортепианные вариации, темой которых является мелодия песни Шинтянью («Голубой цветок»)<sup>1</sup>. В ней раскрывается судьба прекрасной девушки Шинтянью. Ее считали самой красивой и умной во всей Поднебесной. Давние обычаи и традиции строго соблюдались, и в соответствии с ними девушка должна была выйти замуж за старого богатого человека, похожего, как поется в песне, на «обезьяну и могилу». Шинтянью решила идти своим путем, обрести счастье вопреки воле семьи, но во время продолжительной и изнурительной борьбы погибла.

Фортепианные вариации Ван Лисаня созданы на основе одного из вариантов этой песни (шань ге), распространенной на севере страны в провинции Шэньси (в центре Китая, вдали от моря, у среднего течения реки Хуанхэ).

В соответствии с четырьмя эпизодами из жизни Шинтянью, произведение состоит из четырех вариаций, начальной темы и коды.

Тема вариаций (из восьми тактов) написана в светлой пасторальной тональности фа мажор и словно бы воспроизводит образ красивой, доброй, беззаботной и влюбленной девушки. Такая характеристика главного персонажа произведения достигается простыми средствами. В высоком регистре мелодия, изложенная в переменном размере, движется в медленном темпе (*Lento*) по ступеням пентатонного звукоряда. Как это свойственно сельским народным песням, здесь происходит сочетание двухдольного и трехдольного движения (2/4 и 3/4) с характерным пунктирным ритмом. Тема вариаций поддерживается звучанием органного пункта на III и V ступенях тонического трезвучия.

---

<sup>1</sup> Ян Нань. Фортепианные вариации Ван Лисаня: принципы воплощения народно-песенного материала // Художественное образование и наука. 2024. № 2 (39). С. 156–163.

Первая вариация начинает раскрытие сюжета и написана в форме периода, состоящего из четырех предложений. В ней рассказывается о любви Шинтяню к молодому сельскому парню. Тема звучит в более высоком регистре, подвижно, взволнованно (*Andantino, espressivo*).

Вторая вариация, написанная в простой двухчастной форме, состоящей из двух разных, несимметричных по структуре периодов (7 и 10 тактов). В первой части появляется новая, более активная, светлая мелодия в низком регистре, словно бы представляя образ юноши. Во второй части музыкальная тема Шинтяню как будто бы преобразована совершенно в другой образ: нисходящие скачки по квартам, квинтам, секстам, септимам в пунктирном ритме напоминают прихрамывающую походку старика. В связи с обильной альтерацией звуков теряется ощущение тонального устоя. В музыке усиливается чувство тревоги и отчаяния.

Третья и четвертая вариации (*Agitato*) становятся кульминационными в развитии темы Шинтяню. В песенном сюжете здесь говорится о том, что в порыве ненависти к уродливому старику девушка убегает из дома. В музыке это передано через стремительное движение фигураций 16-ми (в III вариации) и триолями четвертей в IV вариации. Две последние вариации цикла являются примерами красочной звукописи и мастерства композитора в воспроизведении картинного сюжета средствами фортепианной фактуры.

Характер коды, основанной на теме вариаций, отличается печальным, скорбным звучанием. Композитор словно предлагает слушателям углубиться в размышления, проявить фантазию и представить борьбу Шинтяню за счастье и собственную судьбу.

На первый взгляд, по технике выполнения цикл вариаций «Голубой цветок» оказывается несложным. Трудности его исполнения связаны с необходимостью выразительного (почти

театрального) раскрытия сюжета о любви и невозможности достижения счастья.

В композиторском аспекте качество и профессиональность фортепианной аранжировки Ван Лисаня песни «Голубой цветок» сыграло решающее значение в процессе дальнейшей его популяризации среди исполнителей, а также среди слушателей – жителей Китая, очень медленно принимавших исполнение любимых традиционных мелодий на чужеземном инструменте.

Таким образом, фортепианные вариации «Шинтянью» Ван Лисаня средствами сугубо инструментального (фортепианного) звучания воспроизводят почти визуальное содержание одной из любимых китайских песен о двух влюбленных, на пути к счастью которых стоят непреодолимые преграды. Лаконичная, ясная форма, выразительная «сценография» отличают это романтическое по духу сочинение китайского мастера.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Арзаманов Ф. Совершенствовать методику преподавания // Советская музыка. 1965. № 9. С. 23–25.
2. Ван Цзин. Основные вехи становления китайской фортепианной школы // Творчество и исполнительство: взгляд молодых ученых на мир искусства : сборник статей по материалам Международной научной конференции аспирантов 23 июня 2023 г. / отв. ред. Е. О. Цветкова. Москва : Дашков и К, 2023. С. 237–248.

*Ван Цзин*

## **Национальная специфика в трактовке фортепианного концерта китайскими композиторами**

*Аннотация.* В статье рассматривается жанр фортепианного концерта в творчестве китайских композиторов с позиции его национальной специфики. Приводятся характерные черты китайского фортепианного концерта, такие как программность, цитирование народных мелодий и оригинальных песен китайских композиторов, введение в симфонический оркестр традиционных народных инструментов, имитация струнной группой оркестра национальных инструментов, а также воспроизведение характерных особенностей пекинской оперы цзинцзюй.

*Ключевые слова:* фортепианный концерт, китайские композиторы, программность, национальная идентичность, народные инструменты

На пути освоения жанра фортепианного концерта поиски китайских композиторов опирались, прежде всего, на лучшие образцы европейской музыкальной культуры XIX–XX веков, наиболее ярко заявившие о себе в творчестве представителей венского классицизма (Гайдна, Моцарта, Бетховена), романтического направления и русской композиторской школы. В фортепианном концерте получили отражение и две принципиально важные черты менталитета китайских композиторов: с одной стороны, стремление к упорядоченности и пунктуальности, что было обусловлено зависимостью от постулатов конфуцианской философии, с другой – культ природы и слияния с ней, в чем проступает связь с философией даосизма. Оба направления проявились в фортепианных концертах первой половины XX века в виде отсутствия ярко выраженных конфликтов и в стремлении к общей гармонии, вследствие чего

программность в них не выходила за рамки картинно-образительного типа, что не требовало резких контрастов в процессе развития фабулы. Уровень ее проработки ограничивался обобщенной или детализированной передачей сюжета, в том числе и с помощью звукообразительности, что было отражением общих законов музыкального развития, в равной степени свойственных программным произведениям западно-европейских композиторов<sup>1</sup>.

Можно сказать, что на этапе становления фортепианного концерта в творчестве китайских композиторов программность стала одним из ведущих признаков жанра. Она связывалась как с отражением картин окружающего мира, так и с идеологической доктриной, зиждущейся в том числе на многократно провозглашенных постулатах Коммунистической партии Китая. Это ярко продемонстрировал концерт «Река Хуанхэ» Инь Ченцзуна и группы авторов, где образы природы позволили акцентировать именно идеологическую подоплеку сочинения. В какой-то мере идеологический прессинг проявил себя и в принуждении к соавторству нескольких композиторов, что в свое время должно было продемонстрировать политическую солидарность.

Многогранность содержания фортепианных концертов китайских композиторов позволяет назвать их своеобразной летописью исторических событий, которые происходили в Китае после обретения им независимости. В концертах получили отражение эпохальные этапы в жизни страны, в том числе настроения в обществе, сложившиеся на исходе «культурной революции» (фортепианный концерт Лю Шикуня и Го Чжихуна «Битва с тайфуном» и Концерт для фортепиано с оркестром соль минор *op. 25b* Хуан Аньлуна). В первом случае борьба до-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Ван Цзин. Фортепианный концерт в творчестве китайских композиторов: к истории становления жанра // Художественное образование и наука. 2023. № 3 (36). С. 83--92.



керов со стихией иносказательно воплотила сложную историческую обстановку конца 70-х годов прошлого века, а во втором – источником глубоко эмоционального высказывания композитора стали трагические события, произошедшие в те же годы на площади Тяньаньмэнь.

Однако начиная с принятия программы экономических реформ, получивших название «политики реформ и открытости», в музыкальном искусстве Поднебесной на первый план все более настойчиво выступают традиции, связанные с богатым историческим наследием народа, при этом конфуцианство и даосизм остаются духовным стержнем нации в целом, как и китайского пианизма в частности. Плодотворные процессы интеграции с западными традициями не затмили курса на преобладание сугубо национальных образов, в том числе связанных с основными направлениями китайской философии.

В эти годы в концертах осмысливаются, но уже с позиций современности, события «культурной революции» (концерт Лян Ляя «*Tremors of a Memory Chord*»), в свете нарастающих мировых противоречий поднимаются насущные вопросы борьбы добра со злом (второй фортепианный концерт Хуан Аньлуня). В отдельных произведениях концертного жанра отражается атмосфера, связанная с позитивными переменами, происходящими в стране (концерт «Красота весны» Ду Минсиня) [1].

Среди программных образов фортепианных концертов китайских авторов значительное место уделяется легендарному и историческому прошлому Поднебесной (фортепианный концерт «Лянь Шаньбо и Чжу Интай» Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана), а также китайской мифологии, древним ритуалам и верованиям (фортепианный концерт «Четыре духа» Чэнь И).

Весьма оригинальной в сюжетном отношении является тема боевых искусств, в частности кунг-фу (фортепианный концерт Жу Лонга «Позы»), где музыкальный текст, основанный на темах танцевального фольклора манчжуров, концентрирует в себе образы сражений, верховой езды и стрельбы из лука.

Одним из главных импульсов обращения композиторов к программности является образное мышление китайского народа, его органическая связь с природой [2]. А потому тема родного края и его пейзажа становится в жанре фортепианного концерта одной из приоритетных (фортепианные концерты «Горный лес» Лю Дуннаня, «Лунная ночь на весенней реке» Лин Юепэ, «Рапсодия в горах Цилян» Кан Цзяньдуна, «Река Янцзы» Хао Вэйя, «На реке Сынхуа» Ван Шигуана и другие произведения).

Национальные приметы проявляются в фортепианных концертах китайских композиторов в виде:

- обращения к фольклорным истокам – народным песням, инструментальным произведениям, (концерты «Река Хуанхэ» Инь Чэнцзуна, Чу Ванхуа, Лю Чжуана, Шэн Лихуна, Ши Шучэна и Сюй Фэйсина; «Дети Южно-китайского моря» Чу Ванхуа и Чжу Гунъи; «Молодежный концерт» Лю Шикуня, Пань Имина, Хуан Сяофэй, Сунь Илин);
- цитирования популярных авторских песен или песен из кинофильмов (концерт Чу Ванхуа «Моя родина») [4];
- смещения цитат из фольклорного и авторского материала (третий фортепианный концерт Чу Ванхуа);
- воспроизведения примет характерных особенностей оперы цзинцзюй (концерт Чэнь Цигана «Эрхуан»);
- введения в симфонический оркестр национального инструментария (флейты ди и тарелки бо в концерте «Река Хуанхэ»);
- воспроизведения специфики национального колорита, которая возникает благодаря введению в симфонический оркестр треугольника и челесты, а также вибратона и колокольчиков (концерты «Эрхуан» и «Моя родина»).

Национальное начало, органически присущее китайскому фортепианному концерту, заявляет о себе не только цитированием народного или популярного мелодического материала, но

проявляется в едва уловимых признаках, а именно: в графичности фактуры, филигранной отделке тематизма, отдельных интонационных оборотах, пронизанных интервалами квинты, кварты, терции и секунды. Оно выявляется через комплекс пентатонических или гептатонических ладов, угадывается в характерных синкопированных ритмах, в ритме восьмая – две шестнадцатые и две шестнадцатые – восьмая (главная партия первой части из «Молодежного» концерта), а также в смешанных размерах – 5/4, 5/2, 7/4 (финал концерта «Горный лес» Лю Дуннаня).

Национальная идентичность проявляется и в имитации китайских традиционных инструментов путем применения в партиях струнной группы симфонического оркестра приемов *pizzicato*, *glissando* и форшлагов. Особый пиетет китайские композиторы испытывают к ударным инструментам, всегда игравшим большую роль в обрядовой и развлекательной музыке Китая, а также в традиционной опере. Так, вступление к «Молодежному концерту» открывается соло ударных инструментов, на фоне ударных в первой части этого же концерта звучит каденция солиста.

Звучание ударных (малого барабана, ударов гонга, трещоток или тарелок) имитируется отдельными приемами игры на фортепиано в концерте «Эрхуан». Через аккордику европейского инструментария символически воспроизводится настройка традиционных струнных, как это характерно для пекинской оперы (концерт «Эрхуан») [3]. Специфика национального колорита возникает и благодаря треугольнику и челесте, вибрафону и колокольчикам (концерты «Моя родина», «Эрхуан»).

Все перечисленные выше особенности позволяют утверждать, что при опоре на западноевропейскую модель жанра и его традиции, китайские фортепианные концерты представляют собой особый пласт не только в музыкальной культуре Поднебесной, но шире – своей индивидуальной трактовкой вносят значительный вклад в развитие жанра в целом.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Го Хао. Концерт для фортепиано с оркестром «Красота весны» Ду Минсиня: образный строй, основные стилистические черты // Научный журнал КубГАУ. 2017. № 132 (08). URL: <http://ej.kubagro.ru/2017/08/pdf> (дата обращения: 10.12.2023).
2. Го Хао. Образы природы как творческий импульс в становлении китайского фортепианного концерта // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении 2016. Вып. 3. URL: [https://vuzdoc.org/225356/kultura/obrazy\\_prirody\\_tvorcheskiy\\_impuls\\_stanovlenii\\_kitayskogo\\_fortepiannogo\\_kontserta](https://vuzdoc.org/225356/kultura/obrazy_prirody_tvorcheskiy_impuls_stanovlenii_kitayskogo_fortepiannogo_kontserta) (дата обращения: 05.12.2023).
3. Ли Япин. Диалог китайской и французской культур в инструментальном творчестве композитора Чэнь Цигана: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2023. 23 с.
4. Сунь Я. Специфика фортепианного творчества китайского композитора Чу Ванхуа // Университетский научный журнал. 2019. № 48. С. 154–161.

## ***Ван Бинцюань***

### **Некоторые особенности ритмической нотации в произведениях для кларнета китайских композиторов**

*Аннотация.* На примере произведений китайских композиторов для кларнета рассматриваются особенности нерегулярной ритмики *сань-бань*, ее обозначение в нотном тексте и исполнительская интерпретация.

*Ключевые слова:* нерегулярная ритмика, сань-бань, синизация, исполнительская интерпретация, кларнет, Чжан У, «Вариации на темы Северного Цзянсу»

**Введение.** Анализ произведений китайских композиторов для кларнета свидетельствует о том, что некоторые особенности временной организации в них представляют собой уникальное явление, существенно отличающее ритмику китайской музыки от музыки западной цивилизации, в которой время организуется преимущественно по принципу равномерной пульсации. Большое своеобразие китайской музыке придает уникальная ритмика *сань-бань*, отражающая мировоззренческие основы китайской культуры и преемственность традиционного музыкального творчества. Этот уникальный вид временной организации музыки в традиционной китайской музыкальной культуре – инструментальной и вокальной музыке, пекинской классической опере, храмовой музыке, в музыкальном оформлении церемоний императорского дворца – известен уже более двух тысяч лет.

Значение понятия *сань-бань* (𠄎) можно определить как *неупорядоченность* («сань») *ритма, метра и темпа*, то есть как *отсутствие* метроритмической регламентации и темповую свободу [1]. Иероглиф, указывающий на временную и метро-

ритмическую организацию музыки в стилистике *сань-бань* (𠄎), выставляется в том месте партитуры, где согласно европейской нотографической традиции размещается размер (2/4, 3/4, 4/4 и т. д.).

Ритмика *сань-бань* обуславливает не только значительные сложности в области нотации, но и выдвигает ряд творческих задач в сфере музыкального исполнительского искусства. Исследование теоретических и исполнительских вопросов, связанных с ритмикой *сань-бань*, наглядно характеризует процесс синизации современного духового искусства в Китае, в частности композиторского творчества и исполнительства на кларнете.

**Основная часть.** Метроритмическое своеобразие китайской музыки в значительной степени обусловлено тысячелетними традициями художественной культуры. Содержательная характеристика ритмики китайской музыки во многом опосредована стремлением к воссозданию картин природы с ее неповторимостью и необратимостью времени. Отсюда – преобладание картинной программности и формы сказания/повествования (нарратива). Музыкально-образная сфера китайской музыки очень часто бывает навеяна красотами китайского пейзажа, в котором центральное место занимает образ текущей воды (море, река, озеро).

Все основные факторы временной регламентации музыки (ритм как сочетание долей, метр как способ упорядочивания временных отрезков и темп как скорость протекания музыки) в китайском музыкальном творчестве воплощаются своеобразно. Это обусловлено, прежде всего, фольклорными истоками современного композиторского творчества и влиянием других видов традиционного музыкального искусства (оперой, храмовой музыкой).

*Сань-бань* – обязательный атрибут народного музицирования, поэтому музыкальные композиции, написанные на

фольклорной основе, как правило, начинаются со вступления в ритмике *сань-бань*. Эпизоды в этой нерегулярной ритмике нередко встречаются также в середине и в конце музыкальной композиции, подчеркивая образную и эстетическую близость к фольклорной первооснове [3, 4]. Ритмика *сань-бань* весьма характерна для китайских народных песен, которые послужили основой для большинства инструментальных пьес, в том числе для духовых инструментов. Китайские композиторы, как правило, стремятся сохранить мелодическое и ритмическое своеобразие исходного материала в своих произведениях.

В китайском композиторском творчестве нередко встречается имитация традиционных инструментов, с которыми связано своеобразие ритмики китайской музыки. Игра на том или ином инструменте обусловлена ритмическими особенностями, в том числе ритмикой *сань-бань*. Особенно ярко это проявляется в игре на ударных инструментах. Даже тогда, когда отсутствует специальное указание на *сань-бань* (†), игра на ударных инструментах предполагает эту нерегламентированную ритмику. Такие характерные черты исполнительской ритмики оказывают влияние на музыкальные композиции различных инструментальных составов. Главным образом, это находит отражение в смене темпа (медленнее – быстрее – медленнее), характерного для музыки Китая. Медленный темп в начале и в конце музыкальной композиции – это символ начала и конца жизни. В этом проявляется своеобразие мировоззрения китайского народа. Ускорения и замедления – отражение многообразия и изменчивости мира (вариантная множественность) [2].

Ритмика *сань-бань* обусловлена не только фольклорными традициями, но также канонами китайской классической оперы. *Сань-бань* является неотъемлемым элементом музыкального сопровождения в опере (Пекинской, Кайфынской, Цзянцзиньской и др.). Характер ритмики *сань-бань* определяется

типами оперных персонажей: *шэн* (герой), *дань* (героиня), *цзин* (мужской персонаж с раскрашенным лицом), *чоу* и *мо* (комические персонажи). Манера движения и танцев в ритмике *саньбань* – это своеобразная характеристика оперного персонажа.

Ярким примером претворения своеобразной ритмики китайской народной музыки является сочинение композитора Чжан У «Вариации на темы Северного Цзянсу», ставшее первым произведением для кларнета, написанным китайским композитором. Чжан У – известный композитор и кларнетист, один из основателей Китайской ассоциации кларнета – внес большой вклад в создание произведений для этого инструмента и его популяризации в Китае. «Вариации на темы Северного Цзянсу», написанные в 1952 году, – знаковое сочинение в истории китайского кларнета. Подобно полифоническому фортепианному шедевру, «Песне пастушка» Хо Лутина, «Вариации» открывают новую уникальную страницу в китайской музыке для духовых инструментов.

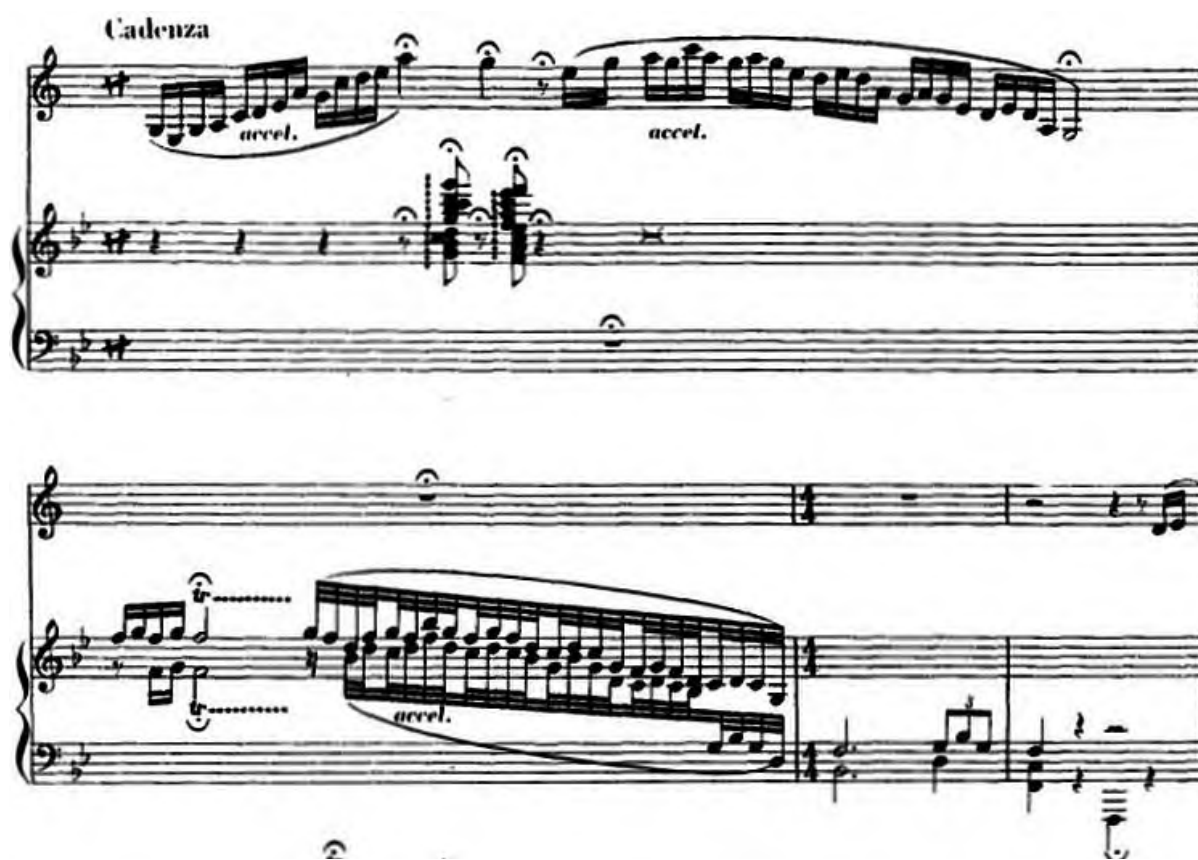
В «Вариациях на темы Северного Цзянсу» Чжан У музыкальными средствами передает удивительно красивые пейзажи на севере провинции Аньхой. Композитор написал это сочинение под впечатлением своего знакомства с деревенской жизнью в этих районах. Автор мастерски воплощает в произведении уникальные национальные черты народной музыки этого региона Китая, демонстрируя прекрасное владение европейской техникой варьирования как средством музыкального развития темы сочинения.

В неприхотливой теме первого раздела пьесы слышны отголоски пения птиц, утреннего крика петуха, возвещающих о начале рабочего дня. Мелодия живописует картины трудовых будней жителей северной провинции Цзянсу. В смене музыкального настроения пьесы отражаются разнообразные картины сельского праздника осеннего урожая, который радостно приветствуют в каждом доме. Третий раздел пьесы в темпе



*Allegro* – это картинка веселой вечеринки жителей северного Цзянсу, которая придает всей музыкальной композиции оптимистический характер.

Формообразующие функции ритмики в музыке вариаций трактуются свободно. Уникальным элементом ее ритмической организации является нерегулярная ритмика. Эпизод в середине пьесы, имеющий импровизационный характер, предполагает полную свободу исполнения в стиле *сань – бань* (ㄨ). Это своего рода сольная каденция кларнетиста.



Чжан У «Вариации на темы Северного Цзянсу»

Основные признаки *сань – бань* в представленном эпизоде – ферматы, паузы и орнаментика. Именно эти средства выразительности передают образы природы, которые доминируют в пьесе. Паузы и ферматы, которые в ритмике *сань-бань* ассоциируются с формой творческого созерцания, отражают черты *театроцентризма* в жизни и культуре китайца. Акцентуация передает не столько чередование сильного и слабого времени, сколько сочетание различных временных структур,

в которых акценты выполняют роль средства выразительности, а не временной упорядоченности.

Нотация музыки в ритмике *сань-бань*, как указывалось выше, представляет очень сложную проблему. В полной мере это нашло отражение в пьесе Чжан У. Поскольку природа и специфика ритмики *сань-бань* состоят в принципиальной невозможности той или иной *прозвучавшей* композиции, существующие попытки нотации музыки в ритмике *сань-бань* следует отнести к числу наиболее общих указаний исполнителям, особенно тем, кто не обладает достаточным опытом в сфере музыкального самовыражения в традициях китайской музыки. Особое своеобразие исполнению Вариаций придает индивидуальная трактовка разнообразной *орнаментики*. Наиболее часто исполнители используют разнообразные трели, форшлаг и морденты. Арпеджирование аккордов также приносит в произведения черты, характерные для выразительного фольклорного стиля таджикского этнического меньшинства.

По древней традиции в эпизодах *сань-бань* фиксировалась только высота звуков, поэтому авторскую версию ритмики *сань-бань* в музыке современных композиторов следует считать одним из возможных вариантов исполнения. Принципы и правила интерпретации *сань-бань* в современных китайских музыкальных композициях предполагают стремление исполнителя к достижению максимальной *исторической и стилистической достоверности*, соответствию *сань-бань* структуре музыкальной композиции, взаимодействию данной ритмики с ладовой основой исполняемого произведения.

В *сань-бань* можно выделить такие стилевые *ритмообразы*, как *звукотрагический* (звуки природы и звучание музыкальных инструментов), *повествовательный* (нарративный), *драматический* (сценический), *лирический* (поэтический). Характер *сань-бань* определяется также соответствием типу ин-

*струментария и манере игры* на том или ином музыкальном инструменте. Важная принципиальная черта игры в манере *сань-бань* – это импровизационность (*вариативность*).

Вариантность интерпретации эпизодов *сань-бань* достигается использованием следующих приемов:

- а) громкостная динамика;
- б) варьирование темпа;
- в) варьирование количества звуков одной высоты (репетиции, трели, тремоло);
- г) варьирование продолжительности отдельных выдержанных звуков и аккордов;
- д) имитация и использование приемов звукоизвлечения на различных музыкальных инструментах (*пипа, гуцинь, чжэн, флейта сяо, барабаны, гонги, колокола и др.*);
- е) варьирование штрихов (отдельные / связные).

Различия видов ритмики *сань-бань* обусловлены своеобразием ритмической комбинаторики. Наиболее часто встречаются такие ритмические структуры, как увеличение или уменьшение продолжительности последующего звука (равномерное и неравномерное); безакцентная последовательность звуков; произвольная длительность звуков, чередующаяся с единообразными ритмическими фигурами; чередование ритмических фигур, образованных увеличением или уменьшением количества равновеликих звуков; ритмическая структура, образованная одинаковым количеством нот различной длительности.

Автор «Вариаций на темы Северного Цзянсу», профессор Чжан У, как выше упоминалось, является выдающимся кларнетистом, прекрасно владеющим навыками игры на кларнете и ее специфическими особенностями. В его творчестве в полной мере использованы свойства и преимущества кларнета. Вместе с тем Чжан У демонстрирует глубокое понимание особенностей интонационной и жанровой природы народной му-

зыки, на мелодиях которой построена развернутая вариационная композиция.

**Заключение.** Основные тенденции становления китайского композиторского творчества – связь с музыкальным фольклором, программность, пентатонная ладовая основа и своеобразная ритмика – нашли яркое отражение в произведениях китайских композиторов, написанных для кларнета. Большое своеобразие этим сочинениям придает использование нерегулярной ритмики *сань-бань*. Данный феномен временной организации китайской музыки дает возможность композитору и исполнителю представить свою версию метроритмического образа музыкального произведения. Китайские музыканты-исполнители свободны в выборе ритмических формул, темпа и акцентуации, их исполнение не ограничивается императивностью тактовой черты и отличается большой свободой и вместе с тем прихотливостью ритма.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Лю Циньтао. Нерегулярная ритмика «сань-бань» в фортепьянном творчестве китайских композиторов XX столетия // Музыкальное образование и наука в XXI веке: диалог поколений: научные труды Белорусской государственной академии музыки / сост. И. Ю. Оношко, М. Е. Пороховиченко. Вып. 58. Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2023. С. 93–103.
2. Уань Шао-цын. Древняя музыка. Пекин : Народное музыкальное издательство, 1988. 135 с.
3. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва : Музыка, 1986. 104 с.
4. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сборник статей / сост. В. Н. Холопова. Москва : Музыка, 1978. С. 48–104.

**Овчарова Ольга Геннадиевна**

**Усадьба Старо-Никольское и VI съезд  
Коммунистической партии Китая: пересечение  
исторической памяти россиян и китайцев**

*Аннотация.* В статье на примере истории возникновения музея Коммунистической партии Китая в бывшей русской усадьбе Старо-Никольское анализируется процесс пересечения исторической памяти двух народов – россиян и китайцев. Исследуется хронология возникновения, трансформации и вероятного разрушения усадьбы, восстановленной усилиями правительств двух государств.

*Ключевые слова:* историческая память, усадьба Старо-Никольское, VI съезд Коммунистической партии Китая

Дефиниция «историческая память» – совокупность знаний и массовых представлений социума об общем прошлом [6, 9–10] – выступает эффективным инструментом анализа в том случае, когда исследователю необходимо отыскать разные, но при этом имеющие одинаковые ценностные составляющие смыслы в одном феномене/процессе. Поиску общих смыслов способствует такая характеристика исторической памяти, как «свободно осознанные воспоминания» [1, 374]. То есть понятия о прошлом удерживаются традицией либо передаются посредством знаний или актуализируются меняющейся реальностью настоящего [6, 5]. Иными словами, возможно проведение селекции исторической памяти благодаря анализу ее конструкции, которая весьма неоднородна и нестатична. Так, французский социолог М. Хальбвакс вводит понятие «рамки памяти», характеризующее социальную детерминированность памяти группы индивидов, которые способны вспоминать, потому что к этому «побуждают... другие» [7, 28–29]. Его соотечественник П. Нора говорит о «местах памяти» – важных для

социума воспоминаниях, наполненных различными смыслами, которые способны к трансформации [5].

Таким образом, историческая память может включать воспоминания различных смыслов разных социумов/народов, если в символическом элементе наследия (материальном выражении исторической памяти) соединены события, имеющие разную предысторию.

В контексте темы настоящей статьи речь пойдет о подмосковной усадьбе Старо-Никольское, в которой соединены воспоминания, равно ценные как для русского, так и для китайского народа.

Усадьба Старо-Никольское, чаще именуемая по-старому – подмосковная, в настоящее время расположена на территории Новой Москвы, в поселке Первомайское Троицкого административного округа. Жители поселка привыкли, а приезжающие в историческое место туристы удивляются, когда видят на здании традиционной русской усадьбы в стиле ампира китайские фонарики. Однако при знакомстве с многовековой историей усадьбы удивляться перестают.

Имение Старо-Никольское на левом берегу Десны было основано в 1660 году боярином Федором Михайловичем Ртищевым, другом и соратником царя Алексея Михайловича. Однако впервые Старо-Никольское упоминается в Духовной грамоте Ивана Калиты гораздо ранее, в 1339 году. В это время здесь располагался Древний Никольский/Николаевский (по разным источникам) монастырь. Основатель монастыря – монах Нил. В окрестностях монастыря, по преданию, охотился Иван Грозный.

После упразднения монастыря его вотчина и переходит Ф. М. Ртищеву (1626–1673), а история земель начинается уже как история усадьбы с тем же названием [см. 9]. Личность Ф. М. Ртищева широко известна в русской истории. Его называют первым русским благотворителем, а В. О. Ключевский

пишет о нем так: «Из всего нравственного запаса, почерпнутого древней Русью из христианства, Ртищев воспитал в себе наиболее трудную и наиболее сродную древнерусскому человеку доблесть – смиренномудрие. Царь Алексей, выросший вместе с Ртищевым, разумеется, не мог не привязаться к такому человеку. Своим влиянием царского любимца Ртищев пользовался, чтобы быть миротворцем при дворе, устранять вражды и столкновения, сдерживать сильных и заносчивых или неуступчивых людей... Впрочем, не государственная деятельность в точном смысле слова была настоящим делом жизни Ртищева, которым он оставил по себе память: он избрал себе не менее трудное, но более видное и более самоотверженное поприще – служение страждущему и нуждающемуся человечеству» [4, 118–119].

Потому вполне естественно, что первым хозяином имения монастырская церковь святителя Николая была обращена в приходскую, а само имение стало крупным, развитым селом, в котором хозяин заботился о своих дворовых людях и крестьянах – «ибо они нам суть братья» [4, 120].

Следует отметить, что внук Федора Михайловича, генерал-майор Василий Михайлович Ртищев, построил в Старо-Никольском храм Сошествия Святого Духа, который действует в Первомайском и по сей день.

Ртищевы владели Старо-Никольским с 1660 по 1780 годы. Более чем через 100 лет имение сменило хозяина. В 1796 году усадьбу приобретает подполковник Яков Степанович Есипов. А после Отечественной войны 1812 года имение становится собственностью графа Ивана Петровича Мусина-Пушкина. С 1891 по 1910 год владельцами Старо-Никольского была семья купцов Лукутиных. В списках владельцев имения числятся также купцы Крыгины, семья предпринимателя Берга.

Каждый владелец усадьбы по-своему реконструировал ее, сохраняя при этом красоту и строгую элегантность архитек-



турного стиля. Старо-Никольское производило впечатление: «...центральная аллея открывалась белокаменными въездными воротами с коваными чугунными решетками. Слева находился двухэтажный флигель с центральным ризалитом на фасаде. А справа стоял главный дом с высоким круглым бельведером. Интерьеры дома были весьма изысканны. На первом этаже находились парадная гостиная, кабинет хозяина и бильярдная. Мраморная лестница вела на второй этаж, в комнаты хозяйки и детей. Липовая аллея через мостик и овраг приводила к Духовскому храму» [8] (см. рис. 1).



*Рис. 1. Усадьба Старо-Никольское после реставрации*

История, изучению которой посвящена настоящая работа, начинается после 1917 года. Усадьбу Старо-Никольское, как и многие иные русские традиционные усадьбы, постигла незавидная участь – в качестве дома, который любили, берегли и заботились, существовать она перестала.

После Октябрьской революции здание использовали как общежитие для колхозников, а во флигеле был магазин. Изменился и архитектурный облик дома: поскольку его площадь должна была стать строго функциональной, ее необходимо было увеличить для проживания большего количества жильцов.



Высота потолков была понижена, посредством чего появился еще один этаж. Были пристроены балконы, а значит, убраны все внешние декоративные украшения. Широкие мраморные лестницы заменены на узкие бетонные пролеты. Главный усадебный дом стал напоминать жилой многоквартирный.

В итоге за советские годы и последующие 1990-е усадьба Старо-Никольское утратила свой досоветский облик, а после сильного пожара, произошедшего в 2011 году, она превратилось в руинированное, практически утраченное, здание (см. рис. 2).



*Рис. 2. Усадьба Старо-Никольское после Октябрьской революции*

Однако история уже совсем иного смысла помогла восстановлению усадьбы в ее оригинальном традиционном виде. В 2016 году усадьба, благодаря взаимодействию российского и китайского правительств, была восстановлена, и в ней расположен музей (см. рис. 3, 4).

«Музей распахнул свои двери 4 августа 2016 года, причем свои поздравления прислали председатель КНР Си Цзиньпин и президент РФ Владимир Путин. В открытии музея приняли участие вице-премьер Госсовета КНР Лю Яньдун и вице-премьер



*Рис. 3. Усадьба Старо-Никольское*



*Рис. 4. Музей в Усадьбе Старо-Никольское*

России Ольга Голодец. Музей работает как филиал Китайского культурного центра в Москве и является первым музеем истории Коммунистической партии Китая, открытым правительством Китая за рубежом» [3].

Причина возникшего российско-китайского внимания к усадьбе Старо-Никольское заключается в той самой взаимо-

связи исторических смыслов, о которых говорилось в начале статьи. Они обусловили необходимость поддержания исторической памяти о проведении с 13 июня по 1 июля 1928 года VI съезда Коммунистической партии Китая (КПК) в селе Первомайское. Это было единственное заседание в истории КПК, которое состоялось за пределами государства. В результате переворота, осуществленного Чан Кайши – лидером партии Гоминьдан, находящейся в жесткой оппозиции к КПК, Коммунистической партии Китая был нанесен существенный удар. В ходе последовавших за переворотом репрессий тысячи коммунистов были убиты и заключены в тюрьмы, возможность легальной работы на контролируемых Гоминьданом территориях исчезла. В связи с этим проведение очередного съезда в Китае было сопряжено с опасностью ареста его делегатов и потерей партией руководящих кадров. В то же время в Москве на весну 1928 года было назначено проведение IV конгресса Профинтерна, а на лето – VI конгресса Коминтерна и V конгресса КИМ. В связи с тем, что делегаты КПК должны были принимать участие в этих конгрессах, ее Политбюро предложило Коминтерну провести съезд в Москве [см. 2]. Съезд проходил в условиях строгой секретности, и в целях конспирации сведения о нем нигде не упоминались и не публиковались. На съезде были решены важные программные вопросы, проанализированы причины поражения КПК перед Гоминьданом, определен социалистический характер китайской революции.

Таким образом, важное историческое событие в истории Китая явилось местом пересечения исторической памяти русского и китайского народов. «Воспоминание связано с нашими попытками в настоящем пробудить прошлое. Это та сторона памяти, при помощи которой мы осознанно восстанавливаем образы прошлого, выбирая то, что подходит нуждам сегодняшней ситуации» [9, 23].

Именно музеи как материальное воплощение истории содержат в себе историческую память и формируют ее у заинте-

ресованных посетителей. «Спонтанной памяти нет» (по П. Нора) и потому ее символически создают музеи и иные артефакты – материальные ценности и носители (книги, картины, кладбища, архивы и т. д.). Музей VI съезда Коммунистической партии Китая соединил в себе значимые смыслы важных событий – россияне, посещая реконструированную усадьбу, не только увидят ее архитектурное величие, но и узнают историю политического развития иного государства. Китайцы, в свою очередь, вспоминая хронологию событий своей страны, ознакомятся с российскими традициями построения величественных домов их именитыми владельцами. Кроме того, поскольку экспозиционное пространство разделено на три части (выставка, посвященная VI съезду КПК; реконструкция зала заседаний и жилых помещений для делегатов; выставка, тема которой – развитие китайско-российских дружеских отношений в последние годы), граждане обоих государств станут сопричастны истории конструктивного взаимодействия между странами.

В целях укрепления российско-китайских отношений музей работает бесплатно и открыт каждому посетителю.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Глебова И. И. Проблемы временного бытования политики и концепция политической культуры // Демократия, управление, культура: проблемные измерения современной политики. Политическая наука: ежегодник, 2006 / гл. ред. А.И. Соловьев. Москва : РОССПЭН, 2007.
2. Зюганов Г. А. Музей истории VI съезда КПК послужит укреплению российско-китайских отношений. URL: <https://kprf.ru/party-live/sknews/157734.html> (дата обращения 25.11.2024).
3. Китайский культурный центр в Москве. О музее КПК. URL: <https://www.moscowccc.ru/koruya-o-centr> (дата обращения: 25.11.2024).
4. Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / сост., вступ. ст. и прим. В. А. Александрова. Москва : Правда, 1990. 624 с.

5. Нора П. Проблематика мест памяти. URL: [http://www. Psycho-shiva.ru lofiversion](http://www.Psycho-shiva.ru/lofiversion) (дата обращения: 30.11.2023).
6. Репина Л. П. От редактора // Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени / под ред. Л. П. Репиной. Москва : Кругъ, 2003. С. 9–10.
7. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. Москва : Новое издательство, 2007. С. 28–29.
8. Старо-Никольское: музей Китайской компартии в бывшей дворянской усадьбе. URL: <https://dzen.ru/a/YxCOmflYt0N9HnXO> (дата обращения: 30.11.2023).
9. Хаттон П. История как искусство памяти: пер. с англ. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2003. 422 с.
10. Храм Святого Духа. URL: <http://sv-duh.ru/history> (дата обращения: 30.11.2023).

## **Раздел 2**

# **РОССИЙСКО-КИТАЙСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО В СФЕРЕ ОБРАЗОВАНИЯ: ТРАДИЦИИ, ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ, СОВРЕМЕННОСТЬ**

*Лукина Галима Ураловна*

## **Из опыта работы с китайскими аспирантами: проблемы и пути их решения**

*Аннотация.* В статье рассматриваются основные проблемы обучения китайских аспирантов в российских музыкальных вузах. Это те проблемы, с которыми сталкиваются как преподаватели, так и сами поступившие. На основе опыта работы кафедры теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств (РГСАИ) автором предложен новый подход к вовлечению молодых ученых в научное творчество.

*Ключевые слова:* китайские аспиранты, подходы к обучению аспирантов, музыкальное образование, учебный план аспирантов

Многовековой взаимный интерес Китая и России перерастает сегодня в интенсивное и многоаспектное сотрудничество, которое едва ли не в наибольшей мере проявляется в сфере образования, в том числе музыкального. Свидетельство тому – распространение практики академических и студенческих обменов, общих учебных планов и программ. В последние годы мы наблюдаем явное возрастание не только количества китайских студентов, ассистентов-стажеров, стремящихся получить профессию музыканта, но и аспирантов, для которых престижно учиться у российских профессоров-музыковедов, а затем защитить диссертацию именно в России.

В статье говорится об опыте работы с китайскими аспирантами кафедры теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств (РГСАИ) и решении общих проблем, возникающих в процессе организации исследовательской деятельности.

Начиная с 2018 года в связи с первым набором китайских аспирантов в содержание программы развития кафедры вошло



научное направление «Исследование российско-китайских музыкальных связей». Оно получило отражение в тематике выпускных квалификационных работ аспирантов, которые образуют несколько блоков. Приведем их с указанием выполненных выпускных квалификационных работ (ВКР).

1. *Исследование творческого пути китайских композиторов и музыкантов-исполнителей:*

– «Творческая деятельность Цзо Чжэньгуаня в контексте взаимодействия русской и китайской музыкальной культуры» (Чжен Янь, научный рук. И. М. Ромащук, 2021);

– «Цзинь Целинь и его школа вокального искусства» (Чэнь Цяюй, научный рук. И. М. Ромащук, 2022);

– «Композитор Ма Сыцун и особенности его музыкального стиля» (Ло Юаньюань, научный рук. Г. У. Лукина, 2023);

– «Вклад Ду Минсиня в композиторскую и фортепианную школу Китая» (Янь Жуй, научный рук. Е. Б. Долинская, 2023);

– «Вклад Ли Дэлуня в развитие симфонических оркестров Китая» (У Чао, научный рук. Е. Б. Долинская, 2024).

2. *Исполнительское искусство в китайской культуре:*

– «Скрипичное исполнительское искусство в китайской культуре: истоки и современность» (Ми Лэй, научный рук. М. Г. Валитова, 2023);

– «Хоровое искусство в музыкальной культуре Китая: становление и современное состояние» (Сюй Кайхуа, научный рук. Е. О. Цветкова, 2023);

– «Вокальная школа московской консерватории: персоналии, педагогические принципы, выдающиеся ученики» (Дин Вэйсин, научный рук. М. Г. Валитова, 2023).

– «Сценическое воплощение первых постановок оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в России и Китае» (Ван Дань, научный рук. Е. О. Цветкова, 2022).

– «Китайские ударные инструменты: образные и художественно-выразительные возможности» (Чэнь Цзэкан, научный рук. Е. О. Цветкова, 2021).



3. *Восточная тема в творчестве русских композиторов:*
  - «Восточные образы в музыке С. М. Слонимского: проблемы стилизации» (Лю Сяхань», научный рук. Е. Б. Долинская, 2021)
  - «“Сычуаньские элегии“ Н. Сидельникова как обобщение интерпретаторских подходов русских композиторов второй половины XX века к древней китайской поэзии» (Чжао Хуайчао, научный рук. Е. О. Цветкова, 2022)
4. *Русская эмиграция в музыкальной культуре Китая:*
  - «Русская эмиграция в Китае: история, культура, музыка (1920-е–1930-е годы)» (Чжан Юе, научный рук. И. М. Ромащук, 2022).
5. *Жанры китайской музыки: становление и развитие:*
  - «Фортепианные обработки, аранжировки и транскрипции музыкального фольклора в творчестве китайских композиторов» (Ян Нань, научный рук. И. М. Ромащук, 2024);
  - «Фортепианный концерт в китайской музыкальной культуре: традиции жанра и национальная специфика» (Ван Цзин, научный рук. Е. О. Цветкова, 2024);
  - «Мюзикл как феномен музыкальной культуры XX–XXI века» (Ся Цзыхань, научный рук. Т. Н. Красникова, 2021).

Практически все преподаватели кафедры так или иначе включены в обсуждение тем и текстов работ по изучению китайской музыки, являются научными руководителями аспирантов – граждан КНР. К руководству китайскими аспирантами привлекаются ведущие профессора из разных вузов Москвы – Московской консерватории, РАМ им. Гнесиных, ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, Российской государственной специализированной академии искусств, в их числе доктора наук профессора Е. Б. Долинская, Г. У. Лукина, И. М. Ромащук, Т. Н. Красникова; кандидаты наук, профессор Е. О. Цветкова, доцент М. Г. Валитова. У всех руководителей есть опыт работы с аспирантами, знание в области китайской музыки.

Главный вдохновитель и научный руководитель на кафедре по исследованию китайской музыки – Елена Борисовна

Долинская, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории и РГСАИ, выдающийся педагог и ученый. Она помнит время 50-х годов XX века, когда в Китае копировали образовательную систему СССР и отправляли студентов в Россию учиться.

Организация учебного процесса, педагогические теории, учебные планы, методические разработки – все заимствовалось. Советские специалисты приглашались для работы в Китай, а лучшие студенты отправлялись на учебу в СССР. Так, известные китайские пианисты Ни Хунцзинь, Лю Шикунь<sup>1</sup>, Инь Чэнцзун, Ду Минсинь, получившие по направлению в период с 1954-го по 1962-й год образование в Советском Союзе, стали основоположниками развития фортепианного искусства в Китае.

Русский язык был обязательной дисциплиной как в школах, так и в вузах<sup>2</sup>. Локомотивом распространения русистики в те годы стало Общество китайско-советской дружбы (основано в 1949 году), которое имело около двух тысяч региональных отделений, а его численность на 1955 год превышала 68 миллионов человек [4]. По состоянию на 1950 год в китайских вузах действовало 19 отделений русского языка [6]. В наше время – совсем другая ситуация.

Одна из главных причин сложности общения с аспирантами – слабое знание русского языка большинством китайских молодых ученых и музыкантов, желающих учиться в России.

Несмотря на то, что культурный обмен возобновился с новой силой еще с 1980-х годов, до сих пор ощущаются последствия «культурной революции» 1966 года, когда все европейское, включая советское, как иноземное оказалось под строгим запре-

---

<sup>1</sup> Лю Шикунь и сейчас отдает много сил и времени детскому музыкальному воспитанию. До сих пор он уже в десятках китайских городов открыл «Детские музыкальные центры». В стране работают более 40 филиалов «Художественного центра фортепианной музыки имени Лю Шикуня». См.: <https://www.last.fm/ru/music/Liu+Shikun/+wiki> (доступ 30.06.2024).

<sup>2</sup> Подробнее см.: [10].

том, в том числе искусство и литература. Жесткой критике подвергалось и изучение иностранных языков. Лишь в 1978 году была объявлена политика открытости<sup>1</sup>. Однако из-за отсутствия до сих пор стратегии формирования системы обучения с решением языковых проблем страдает качество образования.

Эффективность общения во многом зависит от коммуникации через переводчика, без помощи которого зачастую невозможно обойтись. Поэтому главное условие, которое предъявляется к аспирантам академии – знание русского языка и/или наличие сильного переводчика, причем предпочтение отдается китайскому специалисту. Хотя и это не позволяет полностью преодолеть языковые «камни преткновения», поскольку большинство переводчиков не владеют музыкальной терминологией и научным стилем. Сложность, по словам Вэн Вэньцзяо, заключается еще и в том, что «российская музыкальная терминология отличается богатством и разнообразием терминов, многие из которых заимствованы из европейских языков (итальянского, французского, немецкого)» [5, 195]. Поэтому не только китайским аспирантам, но и их переводчикам приходится в предельно сжатые сроки овладевать языком музыковедения.

Вторая проблема в обучении связана с *профильной подготовкой абитуриентов*, поступающих в аспирантуру. В китайском высшем музыкальном образовании, в отличие от российского, отсутствует специализация «музыковедение» в нашем представлении. Несмотря на то, что большинство поступающих вполне сложившиеся музыканты, преподаватели китайских вузов, однако они не имеют крепкой музыкально-теоретико-исторической подготовки, подобной выпускникам профильных факультетов российских консерваторий.

---

<sup>1</sup> Свое начало политика реформ и открытости берет на созванном в 1978 году III пленарном заседании ЦК КПК 11-го созыва. Дэн Сяопином была выдвинута теория «построения социализма с китайской спецификой». См.: [3].

Судя по учебному плану Центральной консерватории Китая (Пекин) 2010 года<sup>1</sup> и описанию программы бакалавриата на сайте консерватории<sup>2</sup> общепрофессиональный блок меньше по объему и количеству дисциплин, чем общеобразовательный, в котором сделан акцент на коммунистическое воспитание (см. табл. 1–2).

*Таблица 1. Учебный план Центральной консерватории Китая (Пекин) 2010 года по программе бакалавриат. Блок общепрофессиональных дисциплин*

Дисциплина	Количество часов	Семестр	Количество учебных единиц
Введение в народную музыку	2	2	4
История китайской музыки	2	2	4
История зарубежной музыки	2	2	4
Сольфеджио	2	4	8
Гармония	2	2	4
Анализ музыкального произведения	2	2	4
			28

*Таблица 2. Учебный план Центральной консерватории Китая (Пекин) 2010 года по программе бакалавриат. Блок общих гуманитарных дисциплин*

Дисциплина	Количество часов	Семестр	Количество учебных единиц
Идеи Мао Цзэдуна	2	1	2
Теория Дэна Сяопина	2	1	2
Философия марксизма	2	1	2
Политическая экономия марксизма	2	1	2
Мораль	2	1	2
Основы права	2	1	2
Английский язык	4	4	16
Физическая культура	2	4	4
			32

<sup>1</sup> Данные взяты из диссертации Яо Вэй [см.: 11, с. 190-191].

<sup>2</sup> <https://www.ccom.edu.cn/info/11161/210951.htm> (дата обращения: 30.06.2024).

В российских музыкальных вузах учебный план имеет более выраженную профессиональную направленность. В нем объем времени на историю музыки, гармонию, анализ музыкальных произведений, сольфеджио значительно больше. Такая ситуация обусловлена не только существенным различием систем музыкального образования в России и Китае, но и несовпадением методик и подходов в преподавании музыкально-теоретических дисциплин. В методике китайского музыкального образования, как отмечают Л.В. Матвеева, Н.Г. Тагильцева, Бо Ян, доминирует «эстетическ[ий] компонент (“любование” красотой музыки) и ориентаци[я] на музыкально-исполнительскую деятельность» [9, 193], в то время как в российских учебных заведениях, начиная с предмета «Слушание музыки» в детских музыкальных школах, педагогами на всех уровнях уделяется внимание умению не только слышать музыку, но и размышлять о ней, «стремиться так повествовать о музыке, чтобы чувствовалось ее звучание, и тем вовлекать в жизнь музыки» [1, 270–271]. Такой подход позволяет воспитывать в ученике особую интонационную чуткость, способность воспринимать музыку целостно, охватывая слухом и ее внешнюю звуковую сторону, и ее внутреннее содержательно-смысловое «наполнение»<sup>1</sup>.

Усиленное внимание в диалоге с аспирантами уделяется осмыслению понятий и терминов музыковедения, анализу музыкальных произведений с точки зрения формы, гармонического языка, жанра, стиля и пр.

Учитывая то, что для всех поступивших в российский вуз независимо от гражданства и уровня знания русского языка требования едины, научные руководители кафедры стремятся помочь китайским аспирантам «наверстать» недостающие знания и умения следующими путями.

---

<sup>1</sup> Подробнее о методах преподавания см. статьи автора: [7; 8; 12].

Во-первых, у всех аспирантов есть возможность посещать занятия по истории музыки и теоретическим предметам, проводимым в академии для студентов.

Во-вторых, для иностранных аспирантов регулярно проводятся научные семинары по истории русской музыки, включающие обсуждение вопросов, связанных со сдачей кандидатского экзамена. Такой формат общения позволяет им лучше узнать русскую культуру, познакомиться с произведениями русских композиторов. В обсуждении их творчества затрагиваются проблемы стиля, основных жанров, основных школ, национальной традиции и пр.

В-третьих, ежегодно в конце летней сессии в РГСАИ проводится научная конференция «Творчество и исполнительство: взгляд молодых ученых на мир искусства», для участия в которой аспиранты готовят доклад по теме диссертации. Выступление учитывается при аттестации работы за весенний семестр. Партнерами конференции стали Государственный институт искусствознания, Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. В этом году состоялась пятая конференция, и была она приурочена к перекрестному году культуры России и Китая<sup>1</sup>. Темы докладов участников охватывали и историко-теоретические и практические вопросы, связанные с разными видами искусства. Интереснейшие доклады провоцировали аспирантов размышлять, участвовать в дискуссиях, научном диалоге.

Кроме того, в течение учебного года преподаватели организуют совместное посещение выставок и концертов с последующим обсуждением. Так, 6 июня 2024 года в кон-

---

<sup>1</sup> Обширная программа конференции выложена на сайтах всех вузов. См.: <https://rgsai.ru/upload/medialibrary/d51/l8gvwyc5p7l3f6nunjebald6wjflqz80.pdf>

цертном зале Государственного института искусствознания состоялся концерт китайской музыки в исполнении аспирантов и ассистентов-стажеров, прошедший с большим успехом.



Аспиранты и ассистенты-стажеры РГСАИ с Г. У. Лукиной и М. Г. Валитовой после концерта китайской музыки в Государственном институте искусствознания (06.06.2024)

Таким образом, главным принципом на протяжении всего процесса обучения аспирантов кафедры теории и истории музыки РГСАИ в целом является принцип постоянного обсуждения всех проблем, участия молодых исследователей в постоянном диалоге с научными руководителями, профессорами, сокурсниками, коллегами, художниками, композиторами и т. д. Причем диалогические отношения рассматриваются нами в понимании М. М. Бахтина, то есть в качестве особых смысловых отношений, «за которыми стоят <...> реальные или потен-

циальные речевые субъекты, авторы высказываний» [2, 303]. Мы надеемся, что такой подход вовлечения в научное творчество и художественную атмосферу, требующий непрестанной интерпретации, может повлиять на мышление аспирантов, их язык, познавательные способности, жизнь в искусстве.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Асафьев Б.* Избранные труды: в 2 т. Т. II. М., 1954. 384 с.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
3. Большая китайская энциклопедия. Т. 1 / пер. Л. Г. Климова, А. А. Соломатиной, Д. Петрова. Москва: Шанс, 2024. 426 с.
4. *Бутенко Л. И., Пань Х.* Русский язык и русская литература в образовательном пространстве Китая // Лосевские чтения. Труды международной ежегодной научной конференции. Южно-Российский государственный политехнический университет (НПИ) им. М. И. Платова, 2015. С. 214–220.
5. *Ван Вэньцзяо.* Особенности русской музыкальной терминологии в аспекте методики РКИ // Проблемы современного образования: интернет-журнал. 2019. № 1. С. 194–198.
6. *Голик М. Я.* Русский язык в Китае: прошлое и настоящее // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 1-2 (55). С. 108–110.
7. *Лукина Г. У.* О специфике работы над интонацией с невидящими и плоховидящими учащимися на занятиях сольфеджио // Художественное образование и наука. 2018. № 2. С. 74–81.
8. *Лукина Г. У., Лисовой В. И.* Методика преподавания сольфеджио для слабовидящих и незрячих детей в детской музыкальной школе: учебно-методическое пособие. Москва: Научная библиотека, 2017. 88 с.
9. *Матвеева Л. В., Тагильцева Н. Г., Ян Бо.* Трудности китайских студентов в освоении российской методики музыкального образования школьников // Язык и культура. 2021. № 56. С. 179–198.



10. Чэнь Ц., Кондрашева Е. В. Русский язык в Китае: история, современность и перспективы // Материалы секционных заседаний 54-й студенческой научно-технической конференции ТОГУ. 2014. С. 430–433.
11. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России : дис. ... кандидата педагогических наук. Волгоград, 2015. 196 с.
12. Lukina G. U. Intonation in the Course of Solfeggio for Visually Impaired and Blind Children // Proceedings of the 2nd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2018). Art studies: Advances in Social Science, Education and Humanities Research. Paris: Atlantis Press, 2018. С. 643–648.

*Долинская Елена Борисовна*

## **Работа с китайскими студентами по методике Московской консерватории (Голая статистика выдающихся успехов)**

*Аннотация.* Статья посвящена традициям и особенностям отечественной музыкальной педагогики в работе с иностранными студентами. Рассмотрен опыт, сложившийся в XX веке в МГК им. П. И. Чайковского при обучении студентов из Китая. Приведены примеры успешных практик и различных подходов в процессе необходимой трансформации учебных планов, подтвержденные в успешной деятельности китайских студентов, выпускников Московской консерватории, – Го Шучжень, Лю Шикуня, Ду Миньсиня.

*Ключевые слова:* музыкальное образование, традиции российской педагогики, РГСАИ, МГК им. П. И. Чайковского, методика работы с иностранными студентами, КНР

Статья имеет подзаголовок «Голая статистика выдающихся успехов». Поэтому будем обозначать только важные тезисы, которые составят смысл этого сообщения.

В Москве в 2023 году произошло выдающееся музыкальное событие – XVII Международный конкурс имени П. И. Чайковского. Его открывал Лю Шикунь – музыкант, известный всему миру, блистательный исполнитель, который получил свое завершающее образование в Московской консерватории. Он принадлежит к первой плеяде выдающихся деятелей – основоположников новой китайской культуры.

Лю Шикунь вышел на эстраду: как же Паркинсон сковывал музыканта! Однако, как только его волшебные пальцы коснулись клавиатуры, началось священнодействие, которое завершилось заслуженным громом аплодисментов.

Поразительно, что такого успеха китайские пианисты достигли в исторически очень короткое время – меньше, чем за

100 лет. Начало же было положено в Китае одним роялем – экзотическим инструментом из Европы, преподнесенным в качестве подарка императору. Это не метафора, а констатация факта. Как видим, от знакомства с новым инструментом до получения звания лауреата Международного конкурса китайцам реально понадобилось только столетия (имеются в виду, конечно, такие гениальные представители, к числу которых принадлежит и Лю Шикунь). Великий пианист в 2023 году не в первый раз вышел на эстраду Большого зала Московской консерватории: 65 лет назад он победил на конкурсе, поставив свое имя рядом с такими выдающимися исполнителями Первого международного конкурса им. П. И. Чайковского, как Ван Клиберн и Лев Власенко.

Заострим внимание и зададимся риторическим вопросом: как же произошло это чудо, само движение от невладения европейским инструментарием до победы на многих международных конкурсах в разных специальностях?

Причин тут несколько. Во-первых, китайцы, которые первым десантом приехали в Московскую консерваторию между 1954 и 1962 годом, прошли тщательный отбор: не между единицами или сотнями, а среди тысяч желающих овладеть русской школой.

Что же послужило определяющими критериями отбора? Первое и главное, на что обратим внимание теперешних китайских абитуриентов: свободное владение русским языком. А откуда оно могло стать таким? Ответим. Перед тем, как организовать первый приезд китайцев в СССР, в Поднебесной были организованы институты иностранных языков с русским отделением<sup>1</sup>.

Чтобы попасть в СССР, талантливая музыкальная молодежь Китая два года ежедневно обучалась русскому языку

---

<sup>1</sup> Выскажем предположение, что основной состав преподавателей мог включать большое число вынужденных эмигрантов, что осели в Харбине, Шанхае и в Пекине в Институтах иностранных языков на русском отделении.

и приезжала в Москву, Ленинград, Одессу с таким уровнем знания, что позволяло им продвигаться по всем специальностям достаточно уверенно.

Второй момент. Китайцы, которые приезжали учиться, уже были серьезно настроенными музыкантами. Их личные дела в МГК им. П. И. Чайковского свидетельствуют, что они блистательно овладели всеми специальными и теоретическими предметами благодаря их «обмену». Возникает естественный вопрос: как это смогло произойти? А произошло это, потому что обучение велось по индивидуальным планам, чего не часто бывает в учебных заведениях. В Московской консерватории это смогло осуществиться, на что были свои причины: руководителями талантливых китайцев были выдающиеся педагоги Московской консерватории.

Автору статьи, конечно, китайцев не дали, но выделили бирманцев, которые приехали, не зная ни нот, ни цифр, ни букв русского алфавита. Каким-то немыслимым образом пришлось их тогда учить. Но толком ничего не вышло, кроме образовавшейся дружбы. Они до сих пор пишут письма, которые начинаются фразой: «Дорогая наша московская мама».

Откуда стало известно об «обмене» предметами? Из Архива Московской консерватории, куда приглашаются все, кто серьезно будет заниматься историей русской педагогики по работе с иностранцами. Но не только, а также из истории обучения китайцев на всех ступенях Московской консерватории.

Так какие же предметы подлежали обмену? Они обменивали, например, политэкономия, марксистские предметы и физкультуру на гармонию, полифонию, специальное фортепиано и другие дисциплины, необходимые им для профессионального роста. Подчеркнем, что ректор Московской консерватории всегда подписывал их прошения только словом «да».

Почему? Узнать можно из личных дел обучавшихся китайцев. Открываем одно из них, где китайский студент пишет: «Александр Васильевич (это был Александр Васильевич Свеш-

ников. – Е. Д.), убедительно прошу, мне больше тридцати лет. Я не могу быстро бегать на стадионе или нырять без маски в бассейне. Я не для этого приехал. У меня большая семья, у меня большая программа. Я хочу поменять все занятия физкультурой на дополнительные уроки по моей специальности». Тут же просьба удовлетворялась подписью ректора. Приведем еще один пример. Ду Миньсинь, ныне композитор с мировым именем, пишет: «Александр Васильевич, я очень прошу Вас, поменяйте мне политэкономия и марксизм на инструментовку. Я собираюсь начать в Китае преподавать европейское инструментоведение. Для этого мне нужны углубленные звания».

Обратите внимание на этот крайне показательный момент. У нас в процессе обучения китайских аспирантов должно быть также предусмотрено нечто подобное. Какие-то предметы, не столь значимые, и сегодня можно попытаться заменить профессиональными музыкальными предметами, что будет особенно важным для китайских студентов.

Отметим еще один значительный факт: все, кто приехал учиться в МГК им. П. И. Чайковского из абитуриентов первого десанта, были уже достаточно зрелыми по возрасту. Так что работа велась не с начинающей китайской молодежью. К тому же у некоторых из них уже было образование, и не одно, а у некоторых порой и по два. До этого они получали в Китае полное китайское музыкальное образование по системе, в которой делался акцент только на национальной культуре.

Почему мы здесь говорим о двух образованиях? Имеется в виду не только китайское обучение: много талантливой молодежи «первого призыва» училось в Германии. А в момент приезда в Москву им действительно было за тридцать. Сейчас всем, кто жив из той когорты музыкантов, около ста или даже больше ста лет. Некоторые профессора-долгожители, например вокалистка Го Шучжень или композитор Ду Миньсинь, продолжают свою педагогическую деятельность.

Первым китайцам очень повезло: с ними занимались выдающиеся опытные педагоги золотой эпохи Московской консерватории 1950-х – 1960-х годов: пианистов учили Л. Н. Оборин, Я. И. Зак, Я. В. Флиер, А. Б. Гольденвейзер, С. Е. Фейнберг. То есть ни один из студентов или аспирантов не оставался без глубокого личного участия педагога, и даже ассистенты не привлекались к работе.

В череде наших вопросов с очевидными ответами зададим и еще один: почему же никто из профессоров не отказался заниматься с китайскими музыкантами, ведь эта работа входила в обычную нагрузку. Не отказались, так как чувствовали, что приехали не случайные люди, а специалисты, уже вошедшие на всю жизнь в музыку. Откуда же это стало известным? Опять же из личных дел.

Из личных дел можно узнать и то, какой репертуар проходили московские китайцы, приехавшие в столицу, по сути, за третьим образованием. Потому-то они ревностно осваивали европейские музыкальные традиции у наших инструменталистов по определенной схеме, обусловленной той или иной эпохой и стилем. Однако непременно в репертуар обоих семестров каждого аспиранта или студента, обучавшегося в Московской консерватории, входили китайские песня или танец, которые они должны были петь или исполнять на своем инструменте. При этом для русской профессуры было важным, чтобы не возникало разрыва с национальной культурой.

Так и сейчас в консерватории регулярно проходят русско-китайские концерты, билеты на них достать крайне трудно, потому что Россию представляет Денис Мацуев, а с китайскую сторону – Ланг Ланг.

Сказанное определяет уровень, который иначе, чем высший международный, не назовешь. И все это практически за 60–70 лет интенсивной работы.

Хочется обратить внимание на то, что многие китайцы умеют и хотят учиться у русских педагогов. В одном из личных

дел пианистов читаем: «Мой удивительный профессор, Александр Борисович Гольденвейзер, задал мне, пианисту, на неделю выучить наизусть семь сонат Бетховена. Ну, не поздних, таких как, скажем, 31-я, 32-я. Нет, не самые большие, но семь сонат наизусть. Я, конечно, почти не спал неделю, но все выучил».

Это напомнило случай с Михаилом Плетневым, который поступил в класс Якова Владимировича Флиера. В классе у Флиера всегда звучала музыка Щедрина. Как-то Щедрин озабоченно вошел в класс со словами: «У меня рука болит, надо играть срочно, ну что делать, у меня авторский концерт. Кто у вас играет сейчас мои концерты?». Профессор говорит, никто. В классе сидит один Плетнев: «Миша, может быть, ты сыграешь?», – спрашивает профессор. В ответ прозвучало: «Я бы сыграл, да у меня нот нет». Щедрин мгновенно отправился в библиотеку и принес партитуры двух концертов, Первого и Второго, на выбор пианисту. Через неделю Плетнев играл наизусть оба концерта.

Вот такие примеры сильно влияют на окружающих. Если китаец может выучить семь сонат Бетховена наизусть, это представляется впечатляющим.

Теперь коснемся еще одного момента. Вхождение русских музыкантов в китайскую культуру началось отнюдь не во второй половине XX века, не в тот период, на котором было акцентировано внимание. Все начиналось много раньше. Стимулом тому послужили, конечно, социокультурные факторы в России и Китае. Во время революции многие российские музыканты вынуждены были уезжать в эмиграцию целыми семьями. В эмиграции, естественно, нужно было работать. А где работать музыкантам? Тем более что и дети у них музыканты. Значит, нужно открывать новые учебные заведения. Так родилась китайская педагогическая инфраструктура, целиком скалькированная с российских образцов.

Хочу обратить внимание, что построенная в СССР цепочка (детская музыкальная школа – колледж – вуз) была организо-

вана в Китае с помощью русских педагогов, и поддержка была неоднократной. Говорим о событиях 1917, 1918, 1919, 1921 годов. Контакты двух культур тогда были активными и плодотворными для деятелей разных сфер.

Так, с 1920-х годов молодые китайские музыканты стали приезжать для обучения в русские города Китая. Есть ли такие? Это Шанхай, Харбин, где преподавали русские эмигранты – музыканты самого высокого уровня профессиональных знаний, умений и опыта работы в русских консерваториях [об этом см.: 1; 3].

Однако хочется обратить внимание и на то, что это повторилось в 50-е и 60-е, а затем в 70-е и 80-е годы XX века. Каким образом? Профессора Московской консерватории после социально-политических событий в Китае («Культурная революция», «Пусть расцветут 100 цветов», которые потом, к сожалению, обратились в зловонные) вновь не оставляли китайцев без поддержки. Жить китайцам было порой страшно, и они это хорошо знают и помнят. Помощь России пришла через Московскую консерваторию. В Китай были командированы крупные музыковеды, историк А. И. Кандинский, теоретики В. Н. и Ю. Н. Холоповы, инструменталисты А. Г. Татулян, С. И. Кравченко. Их иначе, как первопроходцами, не назовешь. Понятно, что формы работы были самыми разными: материалы мастер-классов затем обобщались в первые русские учебники на китайском языке для обучающейся молодежи разных специальностей. Отрадно, что этот процесс продолжается и сегодня (в частности, автор этих строк по просьбе китайской пианистки, обучающейся в МГК им. П. И. Чайковского, дала разрешение на издание в Китае книги «Неизвестный Н. Я. Мясковский. Взгляд из XXI столетия» [2]).

Закончим еще одним примером: связь с китайскими музыкантами в 2023 году реализовалась тем, что в консерваторию пришло два письма от Ду Миньсиня – выпускника Москов-



ской консерватории, которую он считает лучшей<sup>1</sup>. Автор этих строк дружила с Ду Миньсинем. А он творчески дружил с композиторами, работы которых его заинтересовали. Другьями Ду Миньсиня были Альфред Шнитке и София Губайдулина. В этих письмах, адресованных автору статьи и ректору, Александру Сергеевичу Соколову, было сказано, что Ду Миньсинь считает Московскую консерваторию высшим учебным заведением мирового уровня и счастлив тем, что было написано в его личном деле: «Из меня, скромного пианиста, сделали композитора мирового уровня». Написав это, он вдруг пишет автору этих строк: «И как приятно, что ты открыла (но я не открыла, конечно) новое направление. Когда мне прислали мое Личное дело, я неделю плакал». Ду Миньсинь плакал, потому что прочитал, что сказал о нем профессор М. И. Чулаки. А им было написано вот что: «Похоже, что растёт гений». Это Ду Миньсинь прочитал через 70 лет после завершения обучения в Московской консерватории. Кроме того, Александру Сергеевичу Соколову он написал, что хочет приехать в Московскую консерваторию.

А у нас такие же вояжи уже были. К нам в консерваторию приезжала Ни Худзин, пианистка из этой же первой генерации. Она приехала, как сама сказала, чтобы поклониться памятнику П. И. Чайковского, посидеть в Большом зале и вручить Московской консерватории подарок, который она получила от замечательного консерваторского настройщика Богино еще в 1950-е годы. Он был настоящим художником по настройке роялей и подарил Ни Худзин старый настроечный ключ. Вот она его и вернула в Московскую консерваторию.

Ду Миньсинь, который наделен чувством юмора, говорит: «Я приеду обязательно, но я уже заранее послал багаж». А что это за багаж? Полное собрание его сочинений. Как это важно

---

<sup>1</sup> Об этом см.: *Чэнь Сицзэ*. Хранить постоянно (из архива Московской консерватории) [4].

для консерватории и для всех, кто учит китайцев: ведь намного легче учить, опираясь на произведения, рожденные в Китае.

Так вот, мы устроили выставку Ду Миньсиня, всех его сочинений, достали фотографии, его личное дело. Народ толпился около стендов. Наше поколение, конечно, плакало. А мы ждем Ду Миньсиня. И плакать не надо.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Говердовская Л. Ф.* Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг. М.: Ин-т Дальн. Вост., 2004. 188 с.
2. Неизвестный Н. Я. Мясковский. Взгляд из XXI столетия: сборник статей / ред.-составитель Е. Б. Долинская. Москва : Композитор, 2006. 224 с.
3. *Цзо Чженьгуань.* Русские музыканты в Китае. Санкт-Петербург : Композитор, 2015. 334 с.
4. *Чэнь Сицзэ.* Хранить постоянно (из архива Московской консерватории) // Художественное образование и наука. 2020. № 4 (25). С. 90–95.

*У Чао*

## **Обучение Ли Дэлуня в Московской консерватории (по материалам личного дела)**

*Аннотация.* Автор статьи останавливает внимание на периоде профессионального становления Ли Дэлуня, времени его обучения в Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Подробно анализируется Личное дело музыканта, сохранившееся в консерваторском архиве.

*Ключевые слова:* дирижер Ли Дэлунь, китайский дирижер, архив Московской консерватории

Выдающийся китайский дирижер Ли Дэлунь внес огромный вклад в развитие и популяризацию китайской симфонической музыки в России, странах Европы и США. Ли Дэлунь, получивший превосходное образование в Московской консерватории по классу оперно-симфонического дирижирования, по праву заслужил место в когорте знаменитых музыкантов современности. В начале 1956 года по поручению политического руководства Китая Ли Дэлунь основал и возглавил Центральный оркестр. Он сформировал репертуар симфонического оркестра, сочетая в нем западную классику (симфонии В.- А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана) с новыми произведениями современных китайских композиторов (Сыцуна и Ло Чжунжуна). Самым большим своим достижением Ли Дэлунь считал китайскую премьеру оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» (1958). Однако эта постановка наряду с исполнением Девятой симфонии Бетховена во время празднования X годовщины Китайской Народной Республики в 1959 году все более диссонировала с напряженной политической атмосферой. Статья раскрывает роль Ли Дэлуня в сохранении симфонического музицирования в сложный период «культурной революции» в Китае.

Китайская Народная Республика, выбирая основным направлением развития государства построение социализма, на начальном этапе становления ориентировалась на опыт социалистических стран и Советского Союза, который являлся образцом для проведения коренной перестройки всех институтов страны. Указанный курс был официально провозглашен Мао Цзэдуном в Политическом отчете ЦК КПК VII съезда Коммунистической партии Китая 24 апреля 1945 года, еще до полной победы над Гоминданом. Образцом в деле строительства народной культуры Китая должна была служить советская культура и искусство. Тесные дружеские отношения между СССР и КНР были официально закреплены 14 февраля 1950 года в Москве в советско-китайском Договоре о дружбе, союзе и взаимной помощи и предусматривали широкий спектр сотрудничества и помощи Советского Союза.

Раскрывая сущность трансформаций, которые впоследствии будут начаты китайским руководством в коренной перестройке музыкальной культуры, необходимо упомянуть о ситуации, которая сложилась к тому времени в советском музыкальном искусстве. Постановление «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», принятое на Политбюро ЦК ВКП(б) 10 февраля 1948 года, на долгое время стало программным документом, в котором советским руководством были сформулированы основные задачи, стоящие перед композиторами. Даже в Постановлении ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий”, “От всего сердца”» указывалось, что Постановление 1948 года «в целом сыграло положительную роль в развитии советского музыкального искусства» [2]. Влияние отдельных положений известного Постановления 1948 года прослеживается в программных документах ЦК Коммунистической партии Китая.

Ориентация на молодежь в пропаганде новой массовой культуры становится принципиальным моментом в реализа-

ции идеологической политики Китая. В корпусе первых китайских дирижеров Ли Дэлунь был не единственным, кто еще в юном возрасте обладал независимым характером. В преодолении трудностей выделялась и первая в Китае женщина-дирижер симфонического оркестра Чжэн Сяоинь. Как и Ли Дэлунь, Чжэн Сяоинь училась в престижном Нанкинском университете Цзиньлин. В дальнейшем ее творческие усилия будут направлены на овладение профессией дирижера.

Важной вехой в формировании культурной политики КПК и непосредственно развития музыкальной культуры стал Первый Китайский национальный конгресс деятелей литературы и искусства, организованный Ли Дэлунем, который состоялся в июле 1949 года в Пекине<sup>1</sup>. Основными документами, на которые опирались участники конгресса, стали «Беседы о литературе и искусстве» Мао Цзэдуна. Докладчиками высказывались разные взгляды на будущее профессионального музыкального образования и места и роли в нем западной музыки в становлении новой китайской культуры. Здесь высказывались разные мнения. Нередко звучали и радикальные предложения, например, что «симфонические оркестры не могут служить рабочим, крестьянам и солдатам, их нужно просто расформировать или превратить в культбригады, а срок музыкального образования ограничить одним годом обучения» [10, 184].

При подобных заявлениях отдельных «реформаторов» участие объединенного симфонического оркестра в работе многодневного конгресса выглядело достаточно противоречивым. В его состав вошли музыканты Центрального оркестра города Яньань, которые объединились для общего выступления с инструменталистами Пекинской академии искусств.

---

<sup>1</sup> В его работе приняли участие 753 делегата, среди которых были такие известные китайские музыканты, как Хэ Лютин, композитор и скрипач Тань Шучжэнь, скрипач Ма Сыцун, вокалистка Чжоу Сяоянь.

Ли Дэлуню как активному организатору концерта пришлось спешно переквалифицироваться в альтиста из-за того, что в оркестре не было ни одного исполнителя на этом инструменте [там же]. Руководить коллективом было поручено хоровому дирижеру Янь Лянкуну. Центральное место в разнообразной программе концерта заняла кантата «Река Хуанхэ» – одно из лучших произведений известного китайского композитора Сянь Синхая. Исполнение воспринималось как символ объединения китайского народа. Значение творческой деятельности Сянь Синхая для развития китайской культуры будет через полвека подтверждено концертом для фортепиано с оркестром и чтеца «Река Хуанхэ» (1969), созданным на основе указанной кантаты группой авторов под руководством композитора и пианиста Инь Чэнцзуна, лауреата Второго Международного конкурса им. П. И. Чайковского.

Первый конгресс китайских деятелей искусства стал не только важным политическим и идеологическим форумом, определившим будущее культуры и музыкального искусства Нового Китая, он также способствовал объединению китайских деятелей культуры, которые находились за пределами страны. Многие из них с благодарностью и восхищением приняли приглашение и прибыли в столицу: «Эта встреча изменила мою жизнь, – вспоминала позже выдающаяся китайская певица Чжоу Сяоянь, – после этого я почувствовала, что у меня есть цель, мечты, направление новой жизни» [10, 184]. Другим выдающимся музыкантом, к которому обратился премьер с предложением присоединиться к развитию национальной системы профессионального музыкального образования, был Ма Сыцун (1912–1987), выдающийся скрипач и композитор, выпускник Парижской консерватории.

Усилия названных китайских музыкантов стали импульсом к созданию нового высшего музыкального учебного заведения, Центральной Пекинской консерватории, ориентирован-

ной на западную модель профессионального музыкального образования. Главой консерватории Чжоу Эньлай видел Ли Дэлуня, поэтому обратился к нему со словами: «Я хочу переложить груз подготовительной работы на ваши плечи. Вы можете привнести в нее все, чему научились в СССР. Пора показать нам, что у вас есть» [14, 161].

Основной задачей творческой элиты Мао Цзэдун считал изучение зарубежного искусства, его фундаментальных теорий и направлений «для создания нового социалистического искусства разных народов Китая, которое будет иметь свои индивидуальные национальные формы и стили» [3]. Он призвал китайских музыкантов изучать лучшие западные образцы параллельно с китайскими и не допустить полной вестернизации китайской музыки. Для того чтобы работы китайских деятелей культуры имели большое будущее, вождь подчеркнул следующее: «Вы должны уделять внимание китайской музыке, прилагать максимум усилий, чтобы ее изучать и развивать с целью создания собственных произведений с характерной национальной формой и стилем» [4].

Подобный идеологический посыл музыкальной элите – создавать собственный творческий продукт, ориентируясь на национальные традиции – не предусматривал никаких препятствий для динамичного развития музыкальной культуры, и прежде всего симфонического оркестрового искусства. Об этом свидетельствует достаточно успешная карьера Ли Дэлуня. После возвращения на родину в 1957 году он возглавил два коллектива столицы: Центральную оперу (после отъезда немецкого дирижера Вернера Гесслинга) и Центральный симфонический оркестр. В начале 1956 года Министерство культуры КНР пригласило Ли Дэлуня провести дирижерский мастер-класс для восемнадцати китайских студентов. Именно во время пребывания в Пекине он основал и возглавил новый Центральный оркестр [13, 22–23].

Приступив к исполнению указанных обязанностей, энергичный Ли Дэлунь пытался организовать работу двух оркестров. Он сформировал репертуар симфонического оркестра, сочетая в нем западную классику (симфонии В.- А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана) с новыми произведениями современных китайских композиторов, в частности Ма Сыцуна и Ло Чжунжуна. Самым большим своим достижением Ли Дэлунь по возвращении из Москвы, где он обучался искусству оперно-симфонического дирижирования в Московской консерватории, считал китайскую премьеру оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй», которая состоялась в 1958 году.

Однако эта постановка наряду с исполнением Девятой симфонии Бетховена во время празднования X годовщины Китайской Народной Республики в 1959 году все более диссонировала с напряженной политической атмосферой. «Большой скачок вперед», борьба за власть и последовавший за этими событиями катастрофический голод и ухудшение отношений с Советским Союзом – все это нанесло тяжелый урон музыкальному предприятию, которое стремился построить Ли Дэлунь. Он вспоминал: «Несмотря на первоначальный ажиотаж по поводу исполнения западного репертуара, оркестр начал поддаваться политическому климату того времени. Начиная с марта 1958 года, весь коллектив был вынужден время от времени выезжать в деревни, чтобы трудиться и работать. У оркестра почти не было ни выступлений и даже репетиций, что сказало на качестве игры» [5].

В то время, когда внутри страны политический климат для западной классической музыки оставался прохладным, Ли Дэлунь регулярно дирижировал в дружественных социалистических странах: Северной Корее, Финляндии и на Кубе. Два концерта Ли Дэлуня с Гаванским симфоническим оркестром, в которых он дирижировал Пятой симфонией Л. ван Бетховена и Пятой симфонией П. И. Чайковского, получили хорошие от-



звывы местных критиков. Однако эти концерты на ближайшие десять лет стали последним выступлением Ли Дэлуня за рубежом. Следующий зарубежный тур дирижера состоялся в 1973 году, через год после нормализации китайско-японских отношений, когда он отправился в Японию с Центральным оркестром.

Более удачным для творческой деятельности Центрального симфонического оркестра оказался октябрь 1959 года, когда отмечалась X годовщина основания КНР. Для проведения праздничных торжеств правительством и Ли Дэлунем были приглашены Чешский филармонический оркестр под руководством Карела Анчерла (1908–1973) и Дрезденский симфонический оркестр под руководством Хайнца Бонгарца (1894–1978). В программу заключительного концерта были включены Девятая симфония Л. ван Бетховена в исполнении расширенного состава Центрального симфонического оркестра и хора общим числом в 500 человек, которыми дирижировал Янь Лянкун.

Перед десятитысячной аудиторией недавно построенного зала Народных собраний Пекина Ли Дэлунь продирижировал увертюрами «Эгмонт» Л. ван Бетховена и «Весенний фестиваль» Ли Хуаньчжи [5, 27].

Период «культурной революции» (1966–1976) в работах китайских исследователей характеризуется как эпоха «искусственного застоя» [1], что стало тяжелым испытанием для музыкальной культуры Китая и оркестрового симфонического исполнительства. Ли Дэлунь вспоминал: «Культурная революция с самого начала очень сильно ударила по оркестру. Четыре оркестранта вскоре покончили жизнь самоубийством, и большинство из нас были заклеены как черные элементы или советские шпионы. Шла постоянная кампания по отсеиванию контрреволюционных элементов из оркестра... Вскоре восемь специально отобранных революционных образцовых пьес стали единственными произведениями, которые исполнялись. И по иронии судьбы эти выступления «спасли жизнь оркестру, находившемуся в бездействии» [5].

В их числе: «Легенда о Красном фонаре», «Шацзябан», «Стратегия взятия горы тигра», «Набег на полк белого тигра» и «На доках», два балета («Красный отряд женщин» и «Седая девушка») и кантата «Шацзябан».

Исполнение образцовых произведений впоследствии получило повсеместное распространение в школах, на предприятиях и в полях, их музыка неслась из громкоговорителей на улицах, в парках, на стадионах, отдельные фрагменты популярных арий часто можно было услышать даже во время обеденного перерыва рабочих [6, 274].

Среди важнейших новшеств пекинской оперы следует выделить инициированное Ли Дэлунем *расширение состава оркестра, в который кроме традиционных китайских инструментов<sup>1</sup> были включены западноевропейские музыкальные инструменты*, входящие в классический состав симфонического оркестра: флейта, флейта пикколо, гобой, кларнет, фагот, валторны, трубы, тромбоны, литавры, треугольник, тарелки. Группу струнных составляли четыре первые скрипки, три вторых, два альты, одна виолончель один контрабас (4–3–2–1–1). В количественном отношении традиционные китайские инструменты теперь составляли только треть всего инструментального состава, насчитывавшего в среднем 30 инструментов. Однако сама численность инструментов, указанная в партитуре оперы «Стратегия взятия горы тигра», не соответствовала реальному количеству музыкантов, которых было меньше из-за того, что некоторые из них совмещали игру на нескольких инструментах. Мультиинструментальная практика исполнителей широко использовалась в дореформенном оркестре пекинской оперы и не потеряла своей актуальности, а наоборот – получила распространение среди исполнителей на западных инстру-

---

<sup>1</sup> Струнно-смычковые – баньху, эрху, гаоху, щипковые – пипа, саньсянь, чжунжуан, деревянные духовые – чжуди, шен, сона, гуань, ди, ударные – янцинь, баньгу, тангу, гонги ло.

ментах, совмещавших игру на родственных духовых и струнных инструментах [8, 295].

Интеграция западных инструментов в традиционный оркестр пекинской оперы оценивается современными исследователями неоднозначно. Как утверждает Нэнси Рао, из-за расширения состава и смешения китайских и западных инструментов была утрачена музыкальная идентичность и акустически-тембровая уникальность традиционного оркестра пекинской оперы [11, 520]. Существенное увеличение количества западных инструментов в оркестре образцовых опер (кит. 样板戏, янбаньси) было способно нарушить баланс звучания и ухудшить выразительные возможности группы китайских инструментов. Выравнивание громкости групп было достигнуто благодаря использованию традиционных ударных инструментов и рациональной инструментовке. В пекинской опере группа ударных всегда занимала ключевое место и была основой и душой музыкальной драмы, «подчеркивая речитативы, имитируя эмоциональные реакции, отражая настроение и внутреннее состояние персонажей» [там же]. В произведениях с революционным сюжетом функции ударных стали еще более значимыми, и их использование соответственно возросло.

По мнению Ли Дэлуня, важным достижением реформаторов в процессе интеграции западного инструментария в оркестр образцовой оперы стал переход от безнотной практики оркестрового исполнительства, в котором изучение инструментальных партий и их передача осуществлялась в устной форме (от исполнителей одного поколения к другому), к использованию европейской системы нотации. Расшифровка и запись с помощью пятилинейной нотной графики и общепринятой музыкальной терминологии различных артикуляционных приемов, агогики, динамики и мелизматике, которые использовались в янбаньси, значительно упростили процесс изучения и исполнения произведений пекинской оперы.

Утверждение революционных опер как основы художественного репертуара творческих коллективов при полном запрете и исключении академических симфонических произведений не только из концертной, но также из репетиционной работы оркестров фактически ставило их на грань выживания. Однако такой благоприятный выход из сложной ситуации был разрешен партийной верхушкой только двум ведущим оркестрам страны, избранным для исполнения концертных версий янбаньси, – Центральному Пекинскому и Шанхайскому. Оба эти коллектива в то время возглавлял Ли Дэлунь. Функционирование же других коллективов было прекращено. В течение почти десятилетнего периода культурной революции вся деятельность Центрального оркестра и его главного дирижера Ли Дэлуня была ограничена репертуаром образцовых революционных произведений и их многочисленными записями по радио и телевидению.

Критически оценивая этот сложный период творчества, Ли Дэлунь отмечал: «Все, что мы исполняли в течение десяти лет – это стихи Шацзябана и Мао. Я мог бы дирижировать ими, держа текст вверх ногами» [9].

В 1967 году Ли Дэлунь был назначен вторым секретарем компартии оркестра. Он не имел реальной власти, поскольку она «находилась в руках первого секретаря, члена Народно-освободительной армии. Позже к руководящему органу оркестра были добавлены третий, а затем четвертый партийные секретари» [5]. Помимо редактирования, записи и видеосъемки пьес, исполнявшихся на западных и китайских инструментах, Ли Дэлунь прослушивал сотни старых пластинок, чтобы «получить вдохновение» для революционного искусства. В сентябре 1968 года Ли был вызван в ЦК КПК для участия в создании новой культурной стратегии.

Первые незначительные сдвиги в репертуарной политике Центрального Пекинского оркестра на пути возвращения

к предыдущей практике концертного исполнения западной музыки появились в начале 1970-х годов. Инициатором обращения к западному классическому наследию «как средству для возобновления регулярных контактов с миром» выступил глава Госсовета Китая Чжоу Эньлай. Этот период Ли Дэлунь вспоминал так: «В 1973 году премьер-министр Чжоу много раз связывался со мной, чтобы обсудить, как продвигать симфоническую музыку в Китае. Он также выразил возмущение тем, что Цзян Цин (супруга Мао Цзэдуна) запретила нашему оркестру репетировать произведения Бетховена» [5, 28]. С целью налаживания более тесных экономических отношений с западными странами произошло оживление дипломатических контактов. В протокольном списке программы культурных мероприятий музыкальный обмен занимал основную часть. Это требовало корректировки репертуара Центрального оркестра и возобновления внимания к зарубежным произведениям композиторов-классиков. Несмотря на сопротивление Цзян Цин и ее последователей, принципиальная позиция Чжоу Эньлая относительно необходимости включения в концертный репертуар образцов западной классической музыки для поддержания должного имиджа страны на международном уровне была одобрена Мао.

Первым успехом в скрытой борьбе с идеологами «культурной революции» стал концерт Центрального оркестра в феврале 1973 года в рамках визита Государственного секретаря США Генри Киссинджера, на котором впервые почти после десятилетнего перерыва прозвучала «Пасторальная» Шестая симфония Л. ван Бетховена. Ее включению в программу предшествовала чрезвычайно тщательная проверка «идеологической» чистоты опусов композитора, среди которых Шестая симфония была признана политически нейтральной [5, 29]. Сам концерт Ли Дэлунь назвал чрезвычайно неудачным из-за недостаточной подготовки и определенной потери исполнитель-

ского мастерства за годы вынужденных ограничений, что, безусловно, повлияло на художественный уровень исполнения: «Мы взволновались и нервничали во время этого выступления. Оркестру не хватало репетиций и мастерства для исполнения произведения Бетховена. В конце концов, мы не играли ни одного произведения западной музыки на публике около десяти лет. Но это не имело значения, пока я видел довольное лицо премьер-министра Чжоу с его американским коллегой» [там же]. Критическую оценку исполнения пекинских музыкантов дал и сам Г. Киссинджер, который в своих мемуарах писал, что были моменты, когда ему «было не понятно, что именно играют музыканты» [7, 45].

После активных дипломатических вояжей американского госсекретаря процесс расширения культурных связей между Китаем и США, а также другими западными странами, существенно активизировался. В марте 1973 года агентство *Reuters* сенсационно заявило, что Лондонский филармонический оркестр станет первым западным коллективом, который посетит Китай после основания в 1949 году Народной Республики<sup>1</sup>. В программу гастрольной поездки было включено пять концертов для многочисленной аудитории, «которая впервые за много лет услышала Бетховена, Брамса, Дворжака и Гайдна» [12]<sup>2</sup>.

В сентябре того же 1973 года Пекин посетил еще один выдающийся музыкальный коллектив мирового уровня – Филадельфийский симфонический оркестр. Как сообщило информационное агентство *Reuters*, после исторического визита

---

<sup>1</sup> Стоит отметить, что речь в данном случае идет о западноевропейском оркестре. Оркестры из СССР активно гастролировали в Китае вплоть до 1960-х годов.

<sup>2</sup> Важность визита Лондонского филармонического оркестра в Китай для укрепления дипломатических отношений и дальнейшего углубления сотрудничества между Великобританией и КНР подчеркивает факт его обсуждения Палатой лордов, выразившей гастролям поддержку.

в Китай президента Ричарда Никсона в феврале 1972 года Филадельфийский оркестр стал первым коллективом США, выступившим в Китае. Его приветствие хором Центральной филармонии КНР, исполнившим на английском языке «*America the Beautiful*», «тронуло американцев до слез» [там же].

Последовавшие за этим обмены с иностранными оркестрами, хотя и были официально одобрены, закончились предъявлением трех крупных обвинений Ли Дэлуню, отвечавшему за эти визиты. Первое «преступление» Ли Дэлуня было связано с Лондонским филармоническим оркестром, который был первым из трех иностранных оркестров, выступивших в Китае в течение шести месяцев. Этот визит был запечатлен в документальном фильме «Красная дорожка». Ли Дэлунь, принимавший лондонских гостей и коллег-музыкантов, был застигнут во время разговора с солистами и оркестрантами на английском и русском языках. В качестве преступления Дэлуню вменялся комплимент, высказанный им по поводу выступления английских музыкантов. Разговор на русском языке с Идой Гендель, скрипачкой, игравшей концерт И. Брамса, также подвергся осуждению.

Второе «обвинение», выдвинутое против дирижера, касалось известного китайского произведения «Эрцюань иньюэ», или «Лунный свет, отраженный весной», инструментованного для струнного оркестра У Цзунцянном, композитором и однокурсником Ли Дэлуня по Московской консерватории. Пьеса, одобренная Комитетом по культуре, была исполнена Филадельфийским оркестром во время репетиции Пятой симфонии Л. ван Бетховена. Юджин Орманди проявил к этой пьесе интерес и попросил у Ли Дэлуня ее партитуру<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Эта просьба, как вспоминал Ли Дэлунь, потребовала с его стороны некоторых маневров и привела к музыкально-дипломатической битве: «Я был взволнован вниманием такого почтенного маэстро к работе моего хорошего друга. Но сначала я должен был сообщить об этой просьбе Орманди в Комитет по культуре для одобрения. Поскольку время подходило к концу, я попросил

Третье обвинение против Ли Дэлуня началось с небольшого дела, но закончилось политической кампанией, критикующей западную музыку. «Вам это может показаться абсурдным. Весь эпизод начался с визита двух турецких музыкантов, которые должны были выступить в Пекине в декабре 1973 года. Программа – скрипичные сонаты Грига и Шумана – была отправлена мне за месяц до этого для плановой проверки. Я изучил обе работы и нашел их приемлемыми и свободными от какого-либо антикитайского содержания. Поэтому я попросил члена музыкального комитета *Guangming Daily* подготовить краткий отчет о произведениях для представления в Комитет по культуре. Заседание Политбюро состоялось 12 декабря 1973 года, а официальное заявление было сделано десять дней спустя. Музыкальная конференция прошла в Тяньцзине 18 декабря и должна была продлиться неделю, чтобы подвергнуть критике западную музыку: «В середине декабря должен был состояться большой митинг, чтобы обсудить, как продолжить кампанию, на которой все ведущие члены китайских музыкальных кругов и члены Комитета по культуре должны были устроить мне публичную порку. Но затем пришло известие, что председатель Мао провел заседание Политбюро, на котором восстановил Дэн Сяопина в должности и назначил его на ведущие партийные и военные посты. Это спасло мне жизнь. Если Сяопин возобновит свои обязанности, что еще они смогут мне сделать? Таким образом, музыкальная конференция была сорвана. Я почувствовал облегчение. Но пропагандистский аппарат продолжил публикацию антизападных музыкальных статей» [5].

---

нотный отдел сделать копию партитуры. Поскольку ответа от Комитета по культуре не последовало, я пошел коротким путем. В конце заключительного концерта Филадельфийского оркестра, незадолго до того, как Цзян Цин вышла на сцену, чтобы поприветствовать американских музыкантов, я отнес ей партитуру и попросил совета. В тот момент она была в очень хорошем настроении и сразу согласилась. Поэтому я передал партитуру маэстро Орманди незадолго до его отъезда из Пекина [5].



Итак, Ли Дэлунь не просто пережил три нападения радикалов. Вместе с другими прогрессивными музыкантами он бросил вызов тогдашнему политическому режиму. Ли Дэлуню удалось уберечь от репрессий творческий коллектив Центрального оркестра и поддержать его членов в условиях жестоких испытаний.

Смерть Мао Цзэдуна стала поворотным событием, определившим начало нового периода не только в истории КНР, связанного с радикальными изменениями экономического курса страны, но и с восстановлением широкого культурного сотрудничества между государствами разной политической ориентации. Вклад Ли Дэлуня здесь трудно переоценить.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ли Исюань*. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 11. С. 269–273.
2. Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба». URL: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/257936-postanovlenie-tsk-kpss-ob-isp-ravlenii-oshibok-v-otsenke-oper-velikaya-druzhba-bogdan-hmelnitskiy-i-ot-vsego-serdtsa-28-maya-1958-g> (дата обращения: 01.04. 2024).
3. *У Чао*. Роль Ли Дэлуня в сохранении оркестров Китая // Художественное образование и наука. 2024. № 2. С. 77–85.
4. *Bickers R.* Shanghaianders: The Formation and Identity of the British Settler Community in Shanghai 1843–1937 // Past & Present. 1998. May. No. 159. P. 161–211.
5. Chairman Mao's Talk to Responsible Cadres of the National Association of Music Workers and Some Other Comrades // Long Live Mao Zedong Thought. Red Guard Publication, 1967. URL: [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7\\_469.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-7/mswv7_469.htm) (дата обращения: 21.11.2023).
6. *Chou O.* Maestro Li Delun and Western Classical Music in the People's Republic of China: A personal Account // ACMR Reports. 1999. Vol. 12. P. 23–46.

7. *Ellen R.* Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas / Joseph W. et al., eds. // *New Perspectives on the Cultural Revolution*. Harvard University Press, 1991. P. 265–282.
8. *Kissinger H.* Years of Upheaval. Boston : Little Brown & Co, 1982. 1283 p.
9. *Ludden Yawen.* China's Musical Revolution: from Beijing Opera to Yangbanxi. Doctoral dissertation / University of Kentucky. Lexington, Kentucky, 2013. 481 p.
10. *Melvin Sh.* "China's Conductor" and the Politics of Music // *International Herald Tribune*. 2001, May 12. URL: <https://www.nytimes.com/2001/05/12/style/IHT-chinas-conductor-and-the-politics-of-music.html> (дата обращения: 21.06.2023)
11. *Melvin Sh., Jindong C.* Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York : Algora, 2004. 362 p.
12. *Rao N.* The Tradition of Luogu Dianzi (Percussion Classics) and Its Signification in Contemporary Music // *Contemporary Music Review*. 2007. Vol. 26. No. 5/6. P. 511–527.
13. *Timeline: Orchestra Diplomacy Across Political Divides* // *Reuters*. URL: <https://www.reuters.com/article/us-korea-north-concert-chronology-idINSP13830220080225> (дата обращения: 21.07.2023)
14. *Wang Yu.* A Modern & Contemporary Music History of China. Beijing : People's Music Publishing House, 2001. 231 p.
15. *Ye Y.* A Biography of Ma Sicong, Patriotic Traitor. Urumqi : Xinjiang Chubanshe, 2000. 456 p.

***Глушкова Ольга Рейнгольдовна***

**«Сценические упражнения»  
учащихся Московской консерватории  
1870–1880-х годов**

*Аннотация.* В статье рассматривается вопрос о появлении традиции ученических постановок оперных и драматических спектаклей в Московской консерватории Русского музыкального общества. Раскрывается влияние театрального образования на учебную программу подготовки профессиональных певцов и определяется значение педагогической деятельности выдающихся артистов Малого театра С. В. Шумского и И. В. Самарина в качестве профессоров консерватории.

*Ключевые слова:* Московская консерватория, ученические спектакли, Малый театр, Московское театральное училище, Н. Г. Рубинштейн, И. В. Самарин, П. И. Чайковский, С. В. Шумский

Музыкальная атмосфера Москвы второй половины XIX века во многом создавалась, благодаря общим усилиям Московского отделения Русского музыкального общества (РМО) и состоявшей при нем консерватории, профессора и учащиеся которой нередко выступали главными действующими лицами в концертных сезонах Симфонических и квартетных собраний. Другой областью исполнительской деятельности консерваторцев, не менее важной, были оперные и драматические постановки, обозначенные автором данной статьи обобщающим термином «сценические упражнения»<sup>1</sup>. В них были вовлечены буквально все обучающиеся: певцы выступали в качестве солистов

---

<sup>1</sup> Данное обозначение работы учащихся над оперными спектаклями возникло по аналогии с предметом «педагогические упражнения», появившимся в 1871/72 учебном году для учащихся фортепианного класса. Под новым обозначением – «Педагогические занятия учеников и учениц» фортепианного отделения – предмет появился в 1881/82 уч. году.

и драматических актеров, инструменталисты и теоретики привлекались как артисты хора и оркестра<sup>1</sup>.

Пробные музыкально-драматические постановки появились в консерватории в 1868–69 учебном году. Первый ученический спектакль, опера М.И. Глинки «Жизнь за царя», прошел 13 мая 1869 года в зале Дворянского собрания в присутствии членов Московского отделения РМО. То есть уже на третий год после своего открытия консерватория смогла исполнить знаменитую оперу, хотя учебное заведение к тому моменту еще не подготовило ни одного выпуска, в частности ни одного певца-дипломника со званием свободного художника<sup>2</sup>.

Каким же образом только-только приступившая к обучению музыкантов консерватория сумела представить на суд публики столь сложное музыкально-драматическое действо? Без наличия определенных предпосылок и условий это вряд ли было возможно.

Исследование показало, что предпосылки возникли в начальный, шестилетний период истории Московского отделения, предшествовавший открытию консерватории, когда для реализации задуманных просветительских инициатив Московскому музыкальному обществу необходимо было организовать регулярное проведение концертов – Симфонических собраний – с участием хора и оркестра.

Для этого в апреле 1860 года Н. Г. Рубинштейном был сформирован любительский хор из членов-исполнителей Московского РМО. Благодаря поддержке генерал-губернатора Москвы Павла Алексеевича Тучкова, репетиции проводились в одном из залов его особняка<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Разделение певцов на оперных и камерных не практиковалось, в отличие от инструменталистов, которые в старших классах распределялись на виртуозное или педагогическое отделение.

<sup>2</sup> Первой выпускницей с аттестатом консерватории в 1870 году стала А. М. Андропова по классу А. Р. Осберга и Дж. Гальвани.

<sup>3</sup> После кончины П. А. Тучкова в 1864 году репетиции проводились в зале Строгановского училища, расположенного рядом со Страстным монастырем, в доме М. И. Римской-Корсаковой, позднее названном «Домом Фамусова».

Следующий этап формирования хорового коллектива для концертов РМО пришелся на 1864 год, когда учрежденные Отделением музыкальные классы на квартирах частных педагогов обрели стационарное помещение, стали именоваться «Музыкальными классами РМО в Москве» (официальное название), и в них появился специальный хоровой класс под руководством К. К. Альбрехта. В отличие от остальных, этот класс являлся бесплатным и был самым многочисленным.

С появлением в Москве консерватории, хоровой класс преобразовался в самостоятельный учебный предмет, обязательный для всех специальностей. Образовавшийся таким образом собственный консерваторский хор стал участником и Симфонических собраний РМО, и в дальнейшем – оперных спектаклей. Бывали случаи его расширения путем приглашения подобных коллективов из Московского университета, Синодального училища церковного пения и др.

Обучение певческому искусству началось также в Музыкальных классах с 1864 года. Занятия проводили известные московские певцы, они же авторитетные частные педагоги, Б. О. Вальзек и А. Р. Осберг, начавшие работать под эгидой Московского отделения. Когда же открылась консерватория, они перешли в нее со своими учениками, имена некоторых удалось установить. Это ученицы Осберга: А. М. Андропова, А. Н. Баженова, Затрапезнова<sup>1</sup>, были и другие. В результате консерватория сразу обрела хорошие голоса<sup>2</sup>, что обусловило возможность в будущем работать над музыкально-драматическими постановками.

Отметим, что именно благодаря консерватории образование певцов приобрело фундаментальность, поскольку включало обязательное изучение теоретических (сольфеджио, гармония, энциклопедия) и гуманитарных курсов.

---

<sup>1</sup> К сожалению, имя не установлено.

<sup>2</sup> Позднее А. Н. Баженова стала учиться у А. Д. Александровой-Кочетовой, Затрапезнова – у В. Н. Кашперова.

Что касается оркестра, то создать его так же быстро, как хоровой коллектив, ни в Музыкальных классах, ни в консерватории было невозможно из-за отсутствия в начальные годы набора в классы инструментов симфонического оркестра. Для Симфонических собраний РМО оркестр набирался из приглашенных артистов Императорских театров (не исключено, что и членов-любителей Московского общества). Ученический же оркестр сложился только в 1870-х годах<sup>1</sup>.

Таким образом, благодаря перечисленным предпосылкам и происходило формирование ученических сил для будущих консерваторских постановок, хотя изначально они не являлись самоцелью и идея постановок появилась не сразу. Преддверием ее возникновения были начавшиеся в Совете профессоров обсуждения о введении предмета декламации в курс подготовки певцов. С большой долей вероятности можно утверждать, что инициатива исходила от Н. Г. Рубинштейна, являвшегося членом известного «Артистического кружка»<sup>2</sup>. Вращаясь среди писателей, артистов, обсуждавших состояние современного сценического искусства в России и пути его развития, Рубинштейн непосредственно через личное общение знакомился с современной театральной обстановкой, актерской средой и знатоками театра, брал на вооружение их суждения, которые могли бы пригодиться при формировании учебного курса по классу пения.

---

<sup>1</sup> В учебном плане 1879 года хор и оркестр фигурируют как обязательные предметы. Хор указан в программе всех специальностей, оркестр – у инструменталистов. Певцы должны были участвовать в хоре со 2-го курса, то есть до того, как приступить к разучиванию сольных партий, дуэтов и пр.

<sup>2</sup> Незадолго до открытия консерватории, в 1865 году, князем В. Ф. Одоевским и А. Н. Островским для творческого общения музыкальных и литературных деятелей Москвы был основан «Артистический кружок». Проводились и литературные чтения, и музыкальные вечера, давались драматические постановки. В числе членов были И. С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. Ф. Писемский, П. И. Чайковский, В. Н. Кашперов, Л. Н. Толстой, актеры Малого театра П. М. Садовский, С. В. Шумский и др.

В начале 1868 года в консерваторском Совете началось обсуждение возможности дополнения вокального образования предметами смежного, театрального искусства. Каждый член Совета должен был подготовить в письменном виде свое мнение о том, как и когда преподавать предмет декламации, и в результате было вынесено решение о приглашении именитого артиста Императорского Малого театра С. В. Шумского. В ответ на имя Рубинштейна Сергеем Васильевичем было направлено подробное письмо, раскрывающее квинтэссенцию его понимания основ актерского образования для учащихся Московской консерватории:

«Милостивый государь Николай Григорьевич!

В лице Вашего Московская Контора Музыкального Общества сделала мне честь, пригласив меня вступить в число ее многоуважаемых преподавателей. Предложение это для меня тем приятнее и дороже, что в нем как нельзя яснее высказался основной взгляд дирекции Консерватории на неразрывную связь между двумя самыми родственными между собою искусствами – музыкальным и драматическим, и на признанную ныне необходимость в практическом воспитании на пользу того или другого искусства – дружно соединить вместе их взаимодополняемые элементы... в глазах моих никакого образования драматического артиста не может быть признано вполне оконченным и соответствующим многообразным условиям сцены, если музыка не и вошла в него одним из существенных элементов. Точно также и артист, одаренный самыми блестящими музыкальными способностями, не может стоять в уровень с высоким положением оперного певца, если рачительное воспитание его не позаботилось вовремя развить в нем сверх музыкального еще и драматический элемент. Вот в какой взаимной связи стоят между собой эти два искусства и вот где, по моему мнению, заключена их точка соприкосновения... Достаточно прибавить только, в виде положения, что, по моему мнению,

существенные недостатки современной сцены, как драматической, так и оперной, не только у нас в России, но и везде, сводятся именно к этому основному началу и будут продолжаться до тех пор, пока в деле образования для сценического искусства в обширном смысле этого слова драма не протянет своей руки музыке, а музыка – драме. Только во взаимном союзе найдут они свою силу и прочный залог своих успехов в будущем... Если Вы и Ваши достойные сотоварищи разделяют со мною это существенное воззрение на музыкально-драматическое искусство, то я позволю себе войти здесь в некоторые ближайшие объяснения самих способов, которыми, по моему крайнему убеждению, может быть достигнута вышеуказанная цель.

По уставу Консерватории кроме специальных чисто музыкальных предметов положено также и преподавание декламации, признанное необходимым для образования, главным образом, конечно, тех лиц, которые желали бы посвятить себя опере» [5].

Шумский раскрывает содержание предмета «Декламация»: «...это есть обучение, истолкование ученику внутреннего содержания того, что он произносит, или поет, той роли, того действующего лица, каким он должен явиться на сцене в опере или драме – все равно» [там же].

Далее он поясняет, что декламации должно уделяться более широкое внимание, поскольку она даст возможность певцу быть не только певцом, но и драматическим актером. Ведь, по мнению Шумского, опера представляет собой ту же общечеловеческую драму, «с тем только различием, что средством для выражения мыслей, чувств и отдельных положений служит в ней не слово, не разговор, как в драме, а пение... Одним словом, опера тоже драма... в глазах моих никакого образования драматического артиста не может быть признано вполне окончанным и соответствующим многообразным условиям сцены,



если музыка не и вошла в него одним из существенных элементов. Точно также и артист, одаренный самыми блестящими музыкальными способностями, не может стоять в уровень с высоким положением оперного певца, если рачительное воспитание его не позаботилось вовремя развить в нем сверх музыкального, еще и драматический элемент. ... ограничиваться объяснением лишь условных внешних приемов – жестикующей, мимики и т. д. было бы, по крайней мере, бесполезно. Нет, для успеха дела оно должно состоять еще в приучении действовать на сцене перед зрителями... В этом... преподавание декламации граничит с преподаванием драматического искусства вообще» [там же].

Шумский перечисляет и обязательные для ведения занятий материальные атрибуты: сцена, рампа, кулисы, зрители и т. д. Кроме того, он обращает внимание «на необходимость физической подготовки будущих артистов, для чего необходимо привлечение учителя танцев и фехтования...» [там же].

Поскольку в Театральном училище этим предметам придавалось первостепенное значение (балетная подготовка с середины 1860-х годов являлась профилирующей), консерватория успешно привнесла опыт их преподавания для своих воспитанников: с 1868 года в консерватории начались занятия по декламации, фехтованию<sup>1</sup>, с 1869 – по танцам<sup>2</sup> (позднее, в конце 1880-х, добавились такие предметы, как анатомия, гимнастика, грим и пр.).

Так С. В. Шумский стал основоположником преподавания сценического искусства декламации в консерватории. Его дело в дальнейшем продолжил И. В. Самарин. Их педагогическая деятельность в Московской консерватории развернулась в 1870–

---

<sup>1</sup> Занятия по фехтованию вел артист Императорских театров Ю. Теодор, затем в 1875–1878 годах г-жа Я. Пуаре, в 1878–1887 – А. Пуаре.

<sup>2</sup> Танцевальные занятия в 1869–1871 вел некто А. А. Зайцев; в 1871–1879 – артист труппы Малого театра Ф. Ф. Монтасю.

1880-е годы<sup>1</sup>. Они являлись учениками М. С. Щепкина и стали проводниками традиций русской драматической школы в подготовке профессиональных отечественных певцов в Московской консерватории.

К своей педагогической миссии в консерватории эти видные артисты подошли с большим пониманием дела и, что особенно важно, перенесли практику постановки ученических спектаклей, существовавшую в Театральном училище, в Московскую консерваторию. С той разницей, что Училище располагало собственной сценой, а консерватория нет, поэтому консерватории была предоставлена возможность использовать для ученических спектаклей сцену Малого театра<sup>2</sup>.

Оперные и драматические спектакли учащихся консерватории проводились почти ежегодно, начиная с апреля по июнь включительно (то есть по окончании театрального сезона приравнивались к экзамену по классу декламации, проходили публично, вызывая повышенный интерес и Августейших покровителей Общества, и членов его Московского отделения, и всей городской театральной публики. На спектакли и репетиции продавались билеты (выручка обычно покрывала затраты консерватории на устройство и проведение спектакля).

Популярность ученических спектаклей объяснялась не только интересом к молодому московскому учебному заведению, известностью его директора Н. Г. Рубинштейна и профессоров, но возможностью услышать молодых певцов, новых талантливых солистов, дебютировавших в столь ответственных представлениях, оценить уровень их профессионализма, сла-

---

<sup>1</sup> С. В. Шумский преподавал в консерватории с 1869 до 1872 года, И. В. Самарин с 1872 по 1885 год. Несмотря на большую занятость в консерватории, они с успехом продолжали играть в театре.

<sup>2</sup> Актуальной задачей автор считает поиски документов официального согласования данного вопроса между Московской консерваторией, Дирекцией Императорских театров и другими ведомствами.

женность всего спектакля, в котором хоровые и оркестровые партии также исполняли учащиеся консерватории.

Среди первых постановок (1870-х-1880-х годов) выделяются несколько. Консерваторской премьерой, состоявшаяся спустя всего три года после открытия учебного заведения, была опера «Жизнь за Царя»<sup>1</sup> М. И. Глинки. Напомним, что и первой музыкой, прозвучавшей в стенах только открывшейся консерватории, тоже была музыка Глинки – увертюра из «Руслана и Людмилы», исполненная с большим воодушевлением молодым профессором П. И. Чайковским [3].

Следующие два спектакля консерватории – «Орфей» К. В. Глюка и «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, поставленные соответственно в 1872-м и 1879-м годах, – оставили след в истории учебного заведения как выдающиеся события. «Орфей» сыграл судьбоносную роль, принес консерватории государственную субсидию<sup>2</sup>, исполнение «Евгения Онегина» (первая постановка) навеки творчески связало Московскую консерваторию с именем великого композитора<sup>3</sup>.

В своем очерке Николай Дмитриевич Кашкин дает пояснение мотива выбора именно оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя»: «В этом случае, конечно, руководились желанием начать с произведения, составляющего краеугольный камень русской музыкальной школы» [3, 19].

Благодаря Кашкину мы имеем представление о процессе подготовки спектакля: «Занятия в классе начались очень деятельно... Сольные партии “Жизни за царя” были розданы наме-

---

<sup>1</sup> Сначала в течение года были поставлены несколько сцен, а затем опера прозвучала целиком.

<sup>2</sup> Спектакль произвел столь большое впечатление на посетивших его Августейших особ, что в результате консерватории выделили государственную дотацию в размере 20 тысяч рублей ежегодно. Выплачивалась вплоть до 1917 года.

<sup>3</sup> Об этом см.: *Ван Дань*. Роман в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина: путь на оперную сцену // *Художественное образование и наука*. 2022. № (30). С. 142–148.

ченными исполнителям, составили и хор, выбрав среди учащихся всех годных по голосам и музыкальности, затем начались спевки и фортепианные репетиции под руководством Н. Г. Рубинштейна» [2, 25]. Кашкин отмечал, как много труда было приложено всеми педагогами на разучивание партий с учениками, лично Рубинштейном: «Хоры были доведены до замечательной чистоты и стройности, оркестр исполнял свое дело весьма исправно. ... Сценический ансамбль доставил также много труда при неопытности всех исполнителей. В этом отношении весьма много сделал С. В. Шумский, отдавшийся делу с необыкновенным увлечением» [3, 20]. Интересно, что Кашкин обратил внимание на камерный состав ученического оркестра «без рева медных инструментов. В то время, – писал он, – таких огромных оркестров, как теперь, в Москве не знали» [2, 27].

«Спектакль (проходил в зале Благородного собрания. – О. Г.) имел, в сущности, серьезное артистическое значение, – писал Кашкин, – ибо Н. Г. Рубинштейн, которому не разрешили дирижировать в виде опыта «Жизнью за царя» в Большом театре, хотел... дать хотя бы неполный образец того, как, по его мнению, должна исполняться эта опера» [2, 25–26]. В «ученической» постановке, в отличие от «профессиональной», отсутствовал второй акт, поскольку среди учащихся тогда еще не было подготовленных танцоров, но в отличие от постановки в Большом театре, звучал хор из третьего акта «Мы на работу в лес», монолог Сусанина из четвертого действия. «Новостью, – писал Кашкин, – было также исполнение хора «Славься» без сокращений» [2, 26].

Выступление солистов и звучание хора описаны Кашкиным в превосходных выражениях. По его свидетельству, «слушатели остались очень довольны исполнением, а сами исполнители были, кажется, еще довольнее, ибо все прошло хорошо и гладко... После спектакля в залах собрания был устроен ужин, на который были приглашены и участвующие, не исключая

и членов оркестра. Ужин, конечно, затянулся до восхода солнца и едва ли не сопровождался танцами» [2, 28].

Первый раз имя И. В. Самарина как профессора по классу декламации появляется в связи с подготовкой в 1872 году<sup>1</sup> пьесы В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» с музыкой Ф. Мендельсона. Это должен был быть сюрприз к именинам Рубинштейна, как всегда, отмечавшимся в день свт. Николая Чудотворца (6 декабря).

Кашкин писал: «Разучивали и репетировали пьесу в свободное от классных занятий время. Подготовление музыкальной части с солистами, хором и оркестром взял на себя Н. А. Губерт, а сценическую часть готовили под наблюдением И. В. Самарина, выказавшего необыкновенный педагогический такт и сумевшего в несколько репетиций дать такую стройность спектаклю, что несмотря на скромность средств консерваторской сцены, пьеса шла очень живо, естественно и красиво. Музыкальная часть была исполнена вполне удовлетворительно» [3, 28]. Консерваторский оркестр целиком состоял из учащихся.

С преподавательской деятельностью И. В. Самарин был хорошо знаком по Театральному училищу. Театровед М. Л. Рогачевский писал: «Самарин находил огромное удовлетворение в занятиях с молодежью. В течение долгого времени он увлеченно работал со своим любимым женским классом в театральной школе, где учились [Г. Н.] Федотова и [Н. А.] Никулина (выдающиеся драматические актрисы. – О. Г.), делая это совершенно бескорыстно, не получая за свои труды никакого вознаграждения. ...он передавал молодежи свой огромный профессиональный опыт и свое знание человеческого сердца. “Я ведь не профессор, – любил говорить Иван Васильевич. – Нашей науки нет. Делюсь тем, что имею, над чем сам поработал, что

---

<sup>1</sup> Консерватория к этому времени переехала из дома у Арбатских ворот в арендованный особняк на Большой Никитской улице.

сам придумал и проверил на опыте, что заимствовал у старых товарищей. Нигде так дело не капризно, как в области сценического обучения. Ошибки здесь на каждом шагу. Наша единственная грамматика – анатомия и физиология, а все остальное зависит от личных восприятий артиста, от его дара, образования, начитанности и, больше всего, от УМЕНИЯ наблюдать и ощущать человеческую природу”» [6, 55].

Первым оперным спектаклем, поставленным Самариным в консерватории, был «Орфей» К. В. Глюка. Для ученической постановки он был избран, по свидетельству Н. Д. Кашкина, постольку в тот год «в классах пения наиболее выдавались женские голоса» [2, 35]. Это пояснение Кашкина необходимо отметить, так как оно проливает свет на «механизм» выбора музыкального сочинения, предназначенного для экзамена по декламации, и объясняет разнообразие опер как «выпускных задач» для оканчивающих консерваторию<sup>1</sup>.

Кашкин подробно пишет о работе Самарина, отмечая его «чуткость к музыке», обязательное составление «плана сцены». «Консерваторские спектакли совсем не имели характера ученических: скорее их можно было назвать образцовыми по строгой согласованности сцены и музыки, а также по тщательности исполнения всех, даже второстепенных партий» [2, 37–38].

Как известно, результат превзошел все ожидания, успех спектакля был блестящий, опера была повторена несколько раз (28 Апреля, 2 и 4 Мая). Судьбоносным же стало исполнение оперы 10 июня в присутствии Государя Императора и Августейших особ.

Сохранились редкие документы о том, как организовывались предшествовавшие этому событию репетиции и обеспечивалась их посещаемость. Например, объявление на бланке РМО: «Контора Консерватории уведомляет, что по распоряже-

---

<sup>1</sup> Также становится ясным, почему в некоторые годы ученических спектаклей не было – из-за отсутствия талантливых исполнителей.

нию г. Директора, репетиция оперы “Орфей” назначена в Субботу, 3-го июня в 11 часов утра в Консерватории, на которую Вы сим приглашаетесь. Расписки участвующих (далее идет список порядка сорока имен. – *О. Г.*): Б. Кебер... А. Брандуков... Виллуан... А. Баталина... Е. Кадмина, ...Котек...»<sup>1</sup>; приказ о запрете учащимся уезжать из Москвы «до окончания оперы “Орфей”»: «Мы нижеподписавшиеся даем сию подписку г. Директору Консерватории Николаю Григорьевичу Рубинштейну в том, что до окончания оперы “Орфей”, т. есть до 19 июня сего года мы из Москвы никуда не выезжаем, во всякое время готовы участвовать в спектакле» (и далее подписи. – *О. Г.*)<sup>2</sup>.

Огромным событием музыкальной Москвы и консерватории была премьера 17 марта 1879 года на сцене Малого театра оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» – вершинного сочинения начального московского периода жизни и творчества композитора.

Кашкин отмечал большую его трудность для певцов и оркестра «вследствие тонкого изящества инструментовки. Н. Г. Рубинштейн, И. В. Самарин, Н. А. Губерт не щадили энергии и трудов при разучивании оперы, учащиеся также трудились с полным воодушевлением» [3, 37] А. Н. Амфитеатрова-Левицкая упоминает многие подробности: «... после Рождественских каникул нас начали усиленно “муштровать” ... Бесчисленные репетиции бывали по несколько часов подряд; сначала только под рояль готовилась одна музыкальная часть. Все трудные места в опере Николай Григорьевич заставлял нас повторять до тех пор, пока не достигал того результата, который ему был нужен. Затем следовало столько же репетиций с оркестром.

Первоначальные сценические репетиции, в которых Иван Васильевич показывал нам буквально каждый шаг, бывали также под рояль... После этих репетиций в отдельности начались многократные совместные» [1].

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 7.

<sup>2</sup> Там же. Л. 5, 8.

К последней репетиции из-за границы вернулся П. И. Чайковский. Специально на премьеру спектакля 17 марта из Петербурга приехали А. Г. Рубинштейн, Г. А. Ларош и многие другие. Кашкин отмечал, что «спектакль был блестящим по ансамблю и детальной законченности... Представление имело огромный успех, и всем: автору, исполнителям и трудившимся над постановкой, были сделаны восторженные овации [3, 37].

По желанию Августейшего Председателя ИРМО Великого князя Константина Николаевича спектакль был повторен 12 июня «Высокий покровитель в милостивых выражениях благодарил директора консерватории, профессоров и учащихся» [там же].

В связи с этим нельзя не напомнить известное отношение самого Чайковского к оперному жанру, единственному, по его мнению, способному привлечь наибольшее внимание широкой музыкальной аудитории и обеспечить композитору известность.

В 1880-е годы консерватория подготовила несколько спектаклей, один из которых, опера Бетховена «Фиделио», под управлением Н. Г. Рубинштейна, прошел в Большом театре (5 апреля, 1880). Генеральную репетицию (2 апреля) посетил Великий князь Константин Николаевич, как всегда, удостоивший благодарностью директора и исполнителей.

Труды И. В. Самарина не остались незамеченными, и 1 января 1882 года по представлению местной дирекции ему был «Высочайше пожалован орден св. Станислава 3-й степени за 10-летнюю плодотворную деятельность по классам декламации в Консерватории» [4, 67].

В середине 1880-х консерватория обратилась к операм Моцарта: в 1884-м прозвучала «Волшебная флейта»; в 1887-м, к столетию со дня первой постановки «Дон Жуана», на сцене в консерватории 6 декабря был поставлен 1 акт оперы под управлением директора С. И. Танеева (9 был повторен). На следующий год (1888) в Малом театре была исполнена опера «Свадьба Фигаро», дирижировал С. И. Танеев.



Об ученических спектаклях, работе над ними до наших дней дошли мемуары, явно приятные как для самих авторов, и так же воспринимаемые современными музыкальными историками, например вышеупомянутой А. Н. Амфитеатровой-Левицкой. У Н. Д. Кашкина можно почувствовать объективный, но доброжелательный профессиональный взгляд. Например, описание манеры репетировать И. В. Самарина: «Самарин только слегка касался некоторых деталей исполняемой роли, подсказывал какую-нибудь интонацию, движение и роль приобретали живость и выпуклость.... Во время занятий в классе Иван Васильевич постоянно шумел и даже бранился, но так добродушно, что не вызывал не только страха, но даже смущения среди учениц и учеников» [2, 42].

Пожалуй, только одно воспоминание может шокировать сегодняшнего читателя. Это абсолютно негативная характеристика одной оперной репетиции, принадлежащая Л. Н. Толстому. Необходимо пояснить, что тем не менее она интересна, так как раскрывает некоторые черты самого писателя, точнее его субъективного и, заметим, предвзятого восприятия творческого музыкального процесса... Контекст, в котором Толстой излагает свой взгляд, касается подтверждения его мысли о спорности применения понятия «искусство» к приземленному и грубоватому, как он считает, труду самих творцов этого искусства. Описывая репетицию, Толстой пишет об *«одной из самых обыкновенных новейших опер, которые ставятся на всех театрах Европы и Америки»*, не уточняя ее название и имена участников<sup>1</sup>, что подтверждает нашу мысль не о преднамеренном желании кого-то обличить, а найти пример, подтверждающий его мысль. Приведем небольшую выдержку:

«Я пришел, когда уже начался первый акт. Чтобы войти в зрительную залу, я должен был пройти через кулисы. Меня

---

<sup>1</sup> Уточняем, что речь шла об опере А. Г. Рубинштейна «Фераморс».

провели по темным ходам и проходам подземелья огромного здания, мимо громадных машин для перемены декораций и освещения, где я видел во мраке и пыли что-то работающих людей. Один из этих рабочих с серым, худым лицом, в грязной блузе, с грязными рабочими, с оттопыренными пальцами, руками, очевидно усталый и недовольный, прошел мимо меня, сердито упрекая в чем-то другого. Поднявшись вверх по темной лестнице, я вышел на подмости за кулисы. Между сваленными декорациями, занавесами, какими-то шестами, кругами стояли и двигались десятки, если не сотни, накрашенных и наряженных мужчин в костюмах с обтянутыми ляжками и икрами и женщин, как всегда, с оголенными насколько возможно телами. Все это были певцы, хористы, хористки и балетные танцовщицы, дожидавшиеся своей очереди. Руководитель мой провел меня через сцену и мост из досок через оркестр, в котором сидело человек сто всякого рода музыкантов, в темный партер. На возвышении между двумя лампами с рефлекторами сидел на кресле, с палочкой, пред пюпитром, начальник по музыкальной части, управляющий оркестром и певцами и вообще постановкой всей оперы.

Когда я пришел, представление уже началось, и на сцене изображалось шествие индейцев, привезших невесту. Кроме наряженных мужчин и женщин, на сцене бегали и суетились еще два человека в пиджаках: один – распорядитель по драматической части и другой, с необыкновенною легкостью ступавший мягкими башмаками и перебежавший с места на место, – учитель танцев, получавший жалованья в месяц больше, чем десять рабочих в год.

Три начальника эти слаживали пение, оркестр и шествие. Шествие, как всегда, совершалось парами с фольговыми алебардами на плечах. Все выходили из одного места и шли кругом и опять кругом и потом останавливались. Шествие долго не ладилось: то индейцы с алебардами выходили слишком

поздно, то слишком рано, то выходили вовремя, но слишком скучивались уходя, то и не скучивались, но не так располагались по бокам сцены, и всякий раз все останавливалось и начиналось сначала. Начиналось шествие речитативом наряженного в какого-то турка человека, который, странно раскрыв рот, пел: «Я невесту сопровожда-а-аю». Пропоеет и махнет рукой – разумеется, обнаженной – из-под мантии. И шествие начинается, но тут валторна в аккорде речитатива делает не то, и дирижер, вздрогнув, как от совершившегося несчастья, стучит палочкой по пюпитру. Все останавливается, и дирижер, поворачившись к оркестру, набрасывается на валторну, браня его самыми грубыми словами, как бранятся извозчики, за то, что он взял не ту ноту. И опять все начинается сначала» [7, 4–8].

\* \* \*

Что касается драматических представлений, они так же, как и оперные, как правило, ставились ежегодно и были не менее важны, поскольку развивали актерское мастерство учеников и учениц, готовящихся к дальнейшей сценической карьере. В качестве примера отметим один, состоявшийся 2 апреля 1883 года в Малом театре. Это оперно-драматический спектакль учащихся под управлением К. К. Альбрехта: в первом отделении 1-й акт оперы Даргомыжского «Русалка», сцены из 2-го акта оперы Верди «Риголетто». Во втором отделении исполнялась комедия в трех действиях кн. А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого «Своя семья, или Замужняя невеста». Важно отметить, что в одном музыкальном вечере оперные и драматические партии исполнялись одними и теми же учащимися.

Драматический класс как таковой официально не присутствовал в учебном плане консерватории, и предметы сценического искусства не всегда обозначались среди предметов специальных и обязательных для певцов, например в отчетах консерватории. По-видимому, они увязывались только с репети-

ционной работой над экзаменационными спектаклями, имели «сезонный» характер, не всегда регламентировались конкретными часами, в отличие от любых других курсов, присутствовавших в учебном плане. Тем не менее о существовании сценических занятий говорит их присутствие в расписаниях, выдаваемых на руки ученикам класса пения, и экзаменов.

С. В. Шумский и И. В. Самарин работали со всеми, кто принимал участие в спектаклях. Как результат – по окончании учебного заведения молодые певцы были готовы сразу выйти на сцену Императорских театров Санкт-Петербурга, Москвы, крупных провинциальных театров. Многие блистали и в России, и за рубежом. Е. П. Кадмина (после консерватории ангажирована на сцену Большого театра), К. А. Алелеков, А. С. Святловская, М. М. Карякин (после консерватории принят в труппу Большого, затем переведен в Мариинский), З. Р. Кочетова (после консерватории выступала в Большом и Мариинском театрах, в Италии, Испании), В. С. Тютюнник (после консерватории пел в Мариинском и Большом).

Таким образом, с начала преподавательской деятельности С. В. Шумского и И. В. Самарина в Московской консерватории были определены цели и задачи, а также методы и методические принципы обучения певцов актерскому мастерству. Именно эти выдающиеся актеры Малого театра сыграли видную роль в воспитании целой плеяды ярких русских певцов, привнесли новые традиции в отечественную школу обучения искусству пения, в том числе традиции оперных представлений в качестве заключительного экзамена для певцов, способствовали тесным творческим контактам Малого театра и Московской консерватории.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Амфитеатрова-Левицкая А. Н.* Воспоминания о Московской консерватории. Москва : Музыка, 1966.

2. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне // Воспоминания о Московской консерватории / сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной. Москва : Музыка, 1966. С. 20–47.
3. [*Кашкин Н. Д.*] Первое двадцатипятилетие...; *Яковлев В. В.* Музыкальная культура Москвы // Избранные труды о музыке. Т. 3 / ред.-сост. И. Ф. Кунин. Москва : Советский композитор, 1983. 479 с.
4. Отчет Московского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1881–1882 год. Москва : Тип. Э. Лисснер и Ю. Роман, 1883. 153 с. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 7.
5. Письмо С. В. Шумского на имя Н. Г. Рубинштейна. РНММ. Ф. 80. № 26 (автограф).
6. *Рогачевский М. Л.* Иван Васильевич Самарин. 1817–1885. Москва – Ленинград : Искусство, 1948. 64 с.
7. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? Москва : Посредник, 1909. 219 с.

*Варламова Татьяна Петровна*

## **Пути совершенствования исполнительского мастерства домриста в современных условиях**

*Аннотация.* Формирование национальной исполнительской культуры на народных инструментах уходит корнями в традиции, демонстрируя многообразие современных проявлений. В настоящее время искусство домристов основывается на развитии и совершенствовании системы профессионального музыкального образования, исполнительского мастерства, адаптированного художественного репертуара, но важнейшее место в этом ряду занимают психолого-педагогические вопросы теории и методики исполнительства. Познавательные способности являются определяющими в обучении и накоплении исполнительского опыта и мастерства музыкантов. Музыкально-исполнительское мышление возникает на основе практической деятельности из чувственного познания и оперирует образами и представлениями. Репертуар в учебно-воспитательном процессе несет в себе особую функцию, влияя как на формирование музыкального мышления, так и на совершенствование мастерства домриста.

*Ключевые слова:* исполнитель-домрист, мастерство, профессионализм, обучение

В течение XX века в народном инструментальном искусстве сформировалось три направления: академическое, фольклорное и эстрадное, каждое из которых функционирует по собственным законам, но в целом представляет собой единый пласт национальной исполнительской культуры.

Достижение высокого мастерства исполнителей-домристов является основной целью учебной деятельности вне зависимости от того, выделяется оно как самостоятельный процесс или отождествляется с образованием, воспитанием и обучением.

Первостепенное значение в формировании исполнительского мастерства домриста имеет профессионализм – качество, обеспечивающее уровень профессиональной деятельности: ее масштабность, разносторонность, художественное и техническое совершенство, а также умение применять свои индивидуальные музыкально-исполнительские способности в связи с требованием времени.

Мастерство исполнителей на народных инструментах представляет собой сложное, многозначное явление и может рассматриваться с разных позиций.

Во-первых, исполнительское мастерство – это путь формирования индивидуального опыта музыканта через приобретение общественно-исторического опыта как совокупности знаний, умений и навыков, обобщение этого опыта и принятия собственных решений и действий независимо от специфических условий существования народного жанра или инструментария. Как писал Жан Жак Руссо, «наши истинные учителя – опыт и чувство» [3, 397].

Во-вторых, мастерство – это сложная эмоционально-интеллектуальная деятельность исполнителя, включающая все познавательные процессы, обеспечивающие прием, смысловую обработку, сохранение в памяти и воспроизведение музыкального материала (мелодия, гармония, ритм), в том числе изучение нотного текста репертуара для народных инструментов. Современный домровый репертуар развивается в следующих направлениях: переложения классических произведений, написанных в оригинале для других инструментов; оригинальные сочинения для домры; обработки народных мелодий; эстрадно-джазовые композиции популярной музыки<sup>1</sup>.

В-третьих, исполнительское мастерство – это результат обучения, творческой деятельности, которое дает возможность

---

<sup>1</sup> Об этом более подробно см.: Варламова Т. П. Репертуар как доминирующий фактор психоэмоционального состояния конкурсанта // Художественное образование и наука. 2020. № 2 (23). С. 46–52.

свободно владеть домрой – инструментом современной конструкции, оперировать в различных ситуациях всеми доступными технологическими средствами. Мышление исполнителя всегда наряду с репродуктивным имеет и принципиально творческий характер, так как критерием его продуктивности является раскрытие художественно-образного смысла, содержания произведения, выраженного с помощью управляемых двигательных процессов в акустических материально-инструментальных формах. «Способность творчества, – писал В. Г. Белинский, – есть великий дар природы; акт творчества в душе творящей есть великое таинство: минута творчества есть минута великого священнодействия» [там же, 219].

Процесс накопления исполнительского мастерства домриста предполагает не только совокупность знаний и умений, не только понимание объективных законов творческого процесса и умение их применять, но и выработку определенных свойств личности, к которым относится уровень развития качественных характеристик психических процессов, эмоциональные, нравственные и волевые особенности, мировоззрение и идеалы, способности и задатки личности. Овладение мастерством подвластно тем музыкантам, кто способен к творческому анализу музыкальных ценностей и осуществлению активной творческой деятельности. Не существуя как нечто данное, материально зафиксированное, исполнительское мастерство предполагает создание и достижение качественно нового художественного результата.

Музыкально-исполнительский процесс включает в себя в качестве психологических предпосылок ясное представление цели, сосредоточенное внимание на средствах ее достижения и настойчивую волю к воплощению. «Поистине серьезное стремление к какой-либо цели – половина успеха в ее достижении», – писал В. Гумбольдт [там же, 643].

Цель должна представляться как осознанный образ желаемого результата, предвосхищая игровые действия музыканта.



Наращивание исполнительского мастерства домриста – это бесконечный процесс совершенствования, поэтому достижение исполнительской цели, предполагающей прогнозирование и планирование всей учебной деятельности исполнителя на народных инструментах, выдвигает некоторые промежуточные этапы работы по пути к ее достижению.

Формирование исполнительского мастерства включает несколько фаз. К психологической фазе исполнительства можно отнести такие психические состояния музыканта, как положительное отношение, выражающееся во внимании и интересе к музыкально-нотному тексту. Оптимальным для усвоения разнообразного домрового репертуара является индивидуальный подход, конкретный возраст и соответствующие образовательные программы.

В фазу непосредственного эмоционально-чувственного ознакомления с музыкальным материалом входит зрительно-слухо-двигательная наглядность (наблюдения, иллюстрации, демонстрации) и создание у музыканта конкретных представлений об изучаемом произведении.

К фазе активной переработки полученного музыкально-нотного материала относится процесс мышления, осмысления и понимания всех связей и отношений нового в системе уже освоенного ранее в опыте исполнителя. Познавательный процесс в музыкальном исполнительстве включает непосредственное и опосредованное отражение действительности, выходя за рамки чисто мыслительной деятельности.

Если ощущение – это психическое отражение свойств и состояний внешней и внутренней среды, возникающее при их непосредственном воздействии на органы чувств, то восприятие – это субъективный образ предмета, явления или процесса, непосредственно воздействующего на анализатор или систему анализаторов. Таким образом, восприятие – это целостное комплексное ощущение, в котором присутствует смысл, взаи-

мосвязи, контекст, субъективная оценка, предшествующий опыт индивидуума и память.

В отличие от ощущений и восприятий, представление – это наглядный образ предмета или явления, возникающий на основе прошлого опыта путем его воспроизведения в памяти или воображении [2, 94]. Психологи рассматривают представления не только как результат познавательного процесса, но и как сам процесс: у художника развивается зрительное представление, у композитора – слуховое, у спортсмена и балерины – двигательное, у химика – обонятельное и т. д. [там же, 96]. В отличие от ощущений и восприятий, представления носят синтезирующий, обобщенный характер: складываясь в индивидуальном сознании, они получают общезначимые для всех черты.

Представления музыканта – это первый элемент структуры исполнительского процесса, с их помощью мысленно воссоздается эмоционально-физический аспект действий исполнителя перед непосредственным звукоизвлечением и восприятием музыкального образа.

С. Старчеус считает, что независимо от степени отражения в слуховом образе таких свойств музыкального звучания, которые связаны с характером интонирования – «звуковыявленности», представления сохраняют чувственные особенности ощущений и восприятий, на основе которых они сформировались (слуховые, зрительные, обонятельные, осязательные, двигательные, умственные) [6, 375].

Познавательная деятельность музыканта начинается с ощущений, восприятий и представлений, затем происходит переход к мышлению. Мышление выступает высшим уровнем процесса познания и приводит к целесообразным практическим действиям. Этот процесс непрерывен, так как в результате целесообразных практических действий появляются новые ощущения, то есть новое чувственное познание. Мышление харак-

теризуется следующими основными качествами: быстрота (или скорость протекания мыслительных процессов), самостоятельность, критичность, гибкость, широта, глубина.

Исполнительское мышление музыканта протекает при постоянном синтезе эмоционального и рационального и определяется как моделирование эмоционального отношения музыканта к звуковой реальности, создаваемой собственными руками. «Без известной умственной культуры не может быть и утонченных чувств», – писал А. Франс [3, 666].

Развитое исполнительское мышление музыканта обеспечивает глубокое смысловое понимание музыкально-звуковой информации, преломляя ее через призму собственного индивидуального исполнительского опыта и помогая обретать в профессии личностный смысл такой деятельности.

С. Л. Рубинштейн писал, что все психологические процессы – восприятие, запоминание, мышление «формируются в самом ходе двухстороннего процесса обучения, где взаимосвязаны и взаимообусловлены учитель–ученик–учебный материал» [1, 85].

К числу высших познавательных процессов исполнителя относится воображение, как необходимый элемент творческой деятельности, выражающийся в построении образа. В связи с этим различают представления памяти и представления воображения. Представления, в которых более или менее точно воспроизводится прежде воспринятый образ, являются представлениями памяти. Представления, в которых прошлые восприятия переработаны так, что в них нет прямого соответствия ни личному опыту, ни окружающей жизни, являются представлениями воображения.

Память позволяет возобновить в сознании образы прошлого, воображение – строить образные модели того, что является объектом потребностей, но отсутствует в настоящее время. Мышление обеспечивает решение задач путем использования обобщенных знаний.

По убеждению П. А. Флоренского, музыкальное произведение оставляет слушателю наибольшую степень свободы и, как алгебра, дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными. Он отмечает, что музыка допускает множество решений и, следовательно, ставит соответственные трудности – выбрать наилучшее [5, 63].

Таким образом, в проблемной ситуации существует две системы опережения сознанием результатов исполнительской деятельности: организованная система образов (представлений) и организованная система понятий. Основная тенденция воображения – преобразование представлений (образов), обеспечивающих в конечном счете создание модели заведомо новой ситуации.

Определенную систему, отражающую эстетические связи в реальном окружающем художественном мире и влияющую на формирование профессионализма, представляет собой репертуар. Репертуар надо рассматривать с точки зрения специфических музыкальных воздействий, формирующих психологию музыканта-исполнителя. Сам процесс познания репертуара должен протекать в определенной последовательности и систематичности, обусловленной возрастными психологическими особенностями музыкантов.

В музыкальной педагогике с этих позиций говорится о последовательности обучения: от простого к сложному, от известного к неизвестному, от менее трудного к более трудному.

Обращаясь к тому или иному музыкальному произведению, исполнитель каждый раз перевоплощается, переучивается, перевоспитывается для того, чтобы как можно более правдиво с помощью индивидуальных технических средств раскрыть художественный образ. Следовательно, профессиональное развитие музыканта-исполнителя всецело зависит как от количества исполняемой музыки, так и от ее качества. П. И. Чайковский утверждал, что «произведения, исполняемые арти-

стом, формируют его творческий облик, и что только высокохудожественные произведения способствуют раскрытию его исполнительских возможностей, творческому росту и совершенствованию подлинно реалистического мастерства» [4, 85].

В любом произведении искусства всегда растворена неповторимая конкретная личность его создателя, его эпоха, его мировоззрение. Музыкант-исполнитель идет от материального текста разучиваемого произведения к духовному, внутреннему представлению об этом произведении, а затем к материальному звуковому воплощению своего исполнительского образа конкретными способами игры. Однако этот процесс сложный, противоречивый, скачкообразный, где количественные изменения подготавливают возникновение нового качества, нового уровня познания.

Репертуар оказывает влияние на формирование исполнительского мастерства домристов, и часто это зависит от того, какие цели и в какой системе критериев они реализуются при обучении. Особенность формирования репертуара в процессе обучения домриста в настоящее время состоит в том, что каждый исполнитель должен обладать широким музыкальным кругозором, как бы «пропустить через себя» музыку разных эпох и стилей, уметь разбираться во всех стилях и жанрах, обладать необходимыми исполнительскими навыками игры и способностью к творческой самореализации.

Успех воспитания исполнительского мастерства домриста определяется едиными методическими принципами исполнительских школ, учебных дисциплин на всех уровнях развития музыканта. Некоторые авторы методических работ ассоциируют понятие «школа» с определенным комплексом технических навыков. Другие имеют в виду, кроме технических навыков, формирование комплекса музыкально-выразительных приемов, третьи рассматривают всю сумму эстетических взглядов, художественно-выразительных и технических средств в их

единстве. Несмотря на то, что возникновение исполнительских школ на домре следует отнести к сравнительно недавнему времени, успехи и достижения домрового искусства XX–XXI веков общепризнаны как в оркестровом, так и в сольно-ансамблевом исполнительстве. Основоположниками школ, как правило, являются видные педагоги или исполнители, поэтому смена направлений в искусстве и методов профессионального обучения в музыкальной педагогике – явление неизбежное и диктуется требованиями современной социально-культурной жизни.

Таким образом, совершенствование системы профессиональной подготовки исполнителей на народных инструментах должно быть направлено на повышение исполнительского мастерства. Для этого необходимо:

- 1) осуществление процесса взаимодействия профессионального искусства с массовым народным инструментальным творчеством;

- 2) освоение исполнительства на домре с учетом основ психологии, педагогики и методики обучения;

- 3) использование основных принципов обучения: научность, системность, последовательность, связь теории с практикой, доступность, наглядность;

- 4) формирование художественного мышления музыканта, его интересов, потребностей, вкусов, способностей, ценностных ориентаций, мировоззрения, воспитанных на лучших образцах произведений отечественной и мировой музыкальной культуры;

- 5) расширение концертной практической деятельности исполнителей-домристов для популяризации инструмента.

Преимуществом между общим музыкальным и специальным образованием, между различными этапами обучения (школа, училище, вуз) и внутри единой структуры учебного плана между различными дисциплинами позволяет целенаправленно формировать личность будущего специалиста. Под

преемственностью следует понимать передачу накопленного опыта и одновременно его развитие, изменение в процессе исторической эволюции жанра. «Практика без теории ценнее, чем теория без практики», – писал древнеримский теоретик Марк Фабий Квинтилиан [3, 629].

Представляя собой ценностный потенциал общей культуры современного общества, исполнительское мастерство домриста является субъективным качеством личности музыканта, которое характеризуется стабильными внутренними особенностями человека, позитивными чертами характера, знаниями, умениями и навыками.

Образовательная система в современных условиях развития жанра рассматривается не только в контексте профессиональной подготовки, но и как необходимость для развития исполнительских школ на домре, аккумулируя целенаправленное воздействие на формирование исполнительского мастерства домриста.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. Санкт-Петербург : Питер, 2005. 781 с.
2. *Лукацкий М. А., Остренкова М. Е.* Психология : учебник. Москва : Эксмо, 2007. 416 с.
3. Мудрость тысячелетий. Энциклопедия. Москва : Олма-пресс, 2006. 831 с.
4. О музыкальном исполнительстве : сборник статей / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. Москва : Госмузизд, 1954. 311 с.
5. *Окраинец И. А.* Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. Москва : Музыка, 1994. 208 с.
6. *Старчеус М. С.* Слух музыканта. Москва : МГК, 2003. 375 с.

*Савелова Ирина Ивановна*

## **Парадигма детского музыкального образования в контексте теории поколений (взгляд из ДШИ)**

*Аннотация.* В статье рассматриваются существующие парадигмы детского музыкального образования, анализируются причины и следствия кризиса когнитивной педагогической парадигмы и возможность ее замены личностно-ориентированной и культурологической педагогическими парадигмами в контексте теории поколений. Предлагаются инструменты в виде педагогических технологий (игровой и творческой мастерской), работающих в рамках новой парадигмы и способствующих ее реализации на практике.

*Ключевые слова:* педагогическая парадигма, когнитивная, личностно-ориентированная и культурологическая педагогические парадигмы, теория поколений, педагогические технологии, креативность

Понятие «парадигма», введенное в научный обиход Ю. Бергманом [9, 55] и получившее широкое распространение благодаря Т. Куну<sup>1</sup> и его книге «Структура научных революций», на сегодняшний день широко применяется в науковедении [7]. Затронуло оно и педагогическую науку, в которой появилось понятие «педагогическая парадигма». Однако, как отмечает И. Б. Шляхова, «в данной сфере научно-педагогического знания пока что “царит” хаотичный разнобой, обуславливающий необходимость и актуальность исследования этой важнейшей проблемы педагогической теории. <...> Одни определения педагогической парадигмы носят общенаучный характер и опираются на теорию парадигмы Т. Куна (Б. М. Бим-Бад, В. В. Краевский,

---

<sup>1</sup> Т. Куну принадлежит следующее определение: «Под парадигмой я подразумеваю признанные всеми научные достижения, которые в течение определенного времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений» [7, 13].



Н. А. Коршунова, Л. А. Микешина, Н. А. Савотина); другие трактуются иначе: авторы стремятся расширить первоначальный смысл педагогической парадигмы, конкретизировать его, прилагая к раскрытию сущности термина методологические, онтологические проблемы педагогической науки и проблемы образовательной практики (А. С. Белкин, Е. В. Ткаченко); третья группа ученых в своих работах пытается доказать обособленность, изолированность, несовместимость педагогической парадигмы с практикой решения педагогических практических задач, развести понятия «педагогическая теория» и «образование» (Валеев Г. Х., Лызь Н. А.)» [10, 56].

Поскольку обсуждение интерпретаций понятия «педагогическая парадигма» не является задачей настоящей работы, в ней «педагогической парадигмой» будет называться «совокупность теоретических, методологических и иных установок, принятых научным педагогическим сообществом на каждом этапе развития педагогики, которыми руководствуются в качестве образца (модели, стандарта) при решении педагогических проблем; определенный набор предписаний (регулятивов)» [5, 66].

Иными словами, понятие «педагогическая парадигма» в данной работе будет опираться на базовое определение Т. Куна, предполагающее, прежде всего, тесную диалектическую взаимосвязь теории и практики. При этом теоретическое обобщение является не только результатом осмысления большого пласта преподавательского опыта, но и инструментом для определения новых путей развития педагогики, в нашем случае – музыкальной. Разумеется, в данной работе обсуждение педагогических проблем и путей их решения в рамках той или иной педагогической парадигмы будет иметь в основном практическую направленность.

Многие исследователи этой проблемы считают, что единственной и единой педагогической парадигмы не существует, поэтому в научный обиход введено понятие «полипарадиг-

мальность», получившее тоже достаточное количество самых разных толкований. В данной работе мы будем придерживаться наиболее распространенной модели полипарадигмальности, в которой выделяются четыре ведущие педагогические парадигмы: когнитивная, личностно-ориентированная, функционалистская и культурологическая. Кратко охарактеризуем каждую из них.

Когнитивная парадигма (*cogito* – мыслю) основывается на восприятии ученика как объекта педагогических воздействий для оснащения его суммой требуемых знаний, умений, навыков (ЗУНов). При этом личностные аспекты образования сводятся к формированию у ученика интереса к познавательной деятельности и познавательных способностей в рамках данного предмета. Задача всестороннего развития личности обучающегося при этом не ставится. Носителем знаний в таком случае становится учитель или какой-нибудь другой источник информации. Организация процесса обучения отражена в учебниках и программах с жестким графиком их освоения. Оценка работы ученика производится на основании проверки качества сформировавшихся ЗУНов, что отражено в фондах оценочных средств выполняемой программы [4, 2]. Нетрудно понять, что это традиционная система нашего обучения, которую еще принято называть «школой памяти». И свойственная ей императивная педагогика.

Личностно-ориентированная парадигма, которая в отечественной педагогике начала складываться в недрах общеобразовательной школы еще в 80-х годах XX века (Ш. А. Амонашвили, В. Ф. Шаталов, Е. И. Ильин, С. Н. Лысенкова и др.), основана на восприятии учащегося, прежде всего, как личности, субъекта педагогического воздействия и ответственного субъекта собственного развития. В рамках этой парадигмы каждый ученик имеет свой вектор развития в реализуемой учебной программе. И строится этот вектор не от учителя к ученику, а наоборот – от ученика к учителю. Именно с учетом личност-

ного развития обучающегося идет соответствующий подбор форм, методов и средств педагогического воздействия [там же, 3]. В отечественной музыкальной педагогике эта парадигма отражена прежде всего в трудах Н. Перуновой, Л. Баренбойма, Ф. Брянской, С. Мальцева, Т. Юдовиной-Гальпериной и современных приверженцев орф-образования в России.

Функционалистскую парадигму (Н. А. Алексеев, Э. Ф. Зеер) определяют как выполняющую социальный заказ на образование. Она базируется на том, что образование по своей сути является социокультурной технологией и поэтому должно готовить востребованные обществом кадры [1, 81]. Эта парадигма предполагает определенную компетенцию личности, связанную с умением самостоятельно приобретать знания, творчески их использовать и создавать на их основе новые знания. По сути, эти требования не могут быть применены в полной мере в рамках предпрофессиональной и тем более общеразвивающей учебных программ, существующих в ДМШ/ДШИ, ибо школьные программы не направлены на становление профессионалов. К тому же данную парадигму рекомендуется реализовывать при помощи когнитивной и личностно-ориентированной парадигм. Таким образом, на наш взгляд, она не может в данном случае быть самостоятельной функциональной единицей в системе парадигм.

Наконец, культурологическая парадигма основывается на диалоговой концепции культуры и образования (М. М. Бахтин, В. С. Библер), согласно которой диалог людей различных культур является основной формой существования культуры и дидактической единицей образования [2, 90]. Основные черты этой парадигмы обоснованы Е. В. Бондаревской:

- переход в образовании от идеологии к культуре, в том числе к педагогической;
- восприятие образования как способа формирования духовного облика человека, который складывается в процессе освоения моральных и духовных ценностей культуры;

- осуществление образования в контексте изучения мировой и национальной культур;
- креативность как базисный элемент в освоении культуры и во взаимоотношениях учителя и ученика, предполагающий сотрудничество и сотворчество [4, 4].

По мнению Е. В. Бондаревской, осуществление культурологической парадигмы тоже возможно в рамках личностно-ориентированной парадигмы. Они неразрывно связаны в настоящее время, и культурологическая является частью личностно-ориентированной. В этом случае не совсем ясно, почему она, также как и функционалистская парадигма, находится на одном уровне с двумя определяющими – когнитивной и личностно-ориентированной.

Разумеется, все исследователи отмечают взаимопроникновение и сосуществование различных педагогических парадигм в педагогической практике.

Рассмотрим, как они работают в рамках детского музыкального образования.

Как было сказано выше, в детском музыкальном образовании доминирует когнитивная педагогическая парадигма. Она основывается на отношении к ученику как объекту, который вследствие педагогического воздействия должен усвоить необходимые ЗУНы. На первоначальном этапе обучения это унифицированная постановка игрового аппарата, освоение элементарной нотной грамоты и сведений об избранном музыкальном инструменте, в случае с фортепиано – освоение клавиатурной топографии. После этого весьма непродолжительного этапа все дальнейшее время обучения сводится к освоению технического материала и отдельных пьес разных жанров и форм по напечатанному тексту в рамках существующей исполнительской традиции, носителем которой является педагог. Результатом изучения пьес будет исполнение их на сцене – прежде всего на контрольно-зачетных мероприятиях, которые

оцениваются педагогическим сообществом в рамках опять же существующих и принятых в данном сообществе традиций. Естественно, основой для этой парадигмы может быть только императивная педагогика, где учитель предстает носителем истин, которые нуждаются в заучивании. Это «школа памяти».

Именно в рамках когнитивной парадигмы сформированы все инструменты современной музыкальной педагогики. Прежде всего, программы с жесткой временной регламентацией прохождения курса и с не менее жесткой системой оценочных средств, а также традиционная технология обучения, построенная на методе дубликации. В рамках этой же парадигмы написано большинство существующих учебников и учебных пособий.

Признавая за когнитивной парадигмой ряд безусловных достоинств, прежде всего в плане развития техники игры на музыкальных инструментах, нужно также назвать ее серьезные недостатки.

Главным мы считаем вектор «от знака – к звуку». После совсем непродолжительного добукварного периода ребенок в рамках музыкального исполнительства оказывается навсегда привязанным к необходимости точного и строго соответствующего требованиям педагога воспроизведения текста. Это приводит к следующим проблемам:

- глухота к извлекаемым звуком как мелодии. Большая часть учащихся не в состоянии спеть мелодии исполняемых ими пьес, даже если это совсем простые детские песни;

- недоверие к слуху и памяти, паническая боязнь ошибок, когда «не туда» поставленный палец может привести к обрушению части музыкального текста;

- неумение подобрать по слуху мелодию, сделать ее простейшую аранжировку, страх перед импровизацией;

- стандартизация мышления, боязнь творчества как такового, неумение мыслить самостоятельно.

В академической музыке это давно приносит свои далеко не лучшие плоды. Если посмотреть на эту проблему шире, не ограничиваясь рамками ДМШ/ДШИ, то наследие когнитивной парадигмы в современном музыкальном образовании не радуется. Исполнительство перестало быть интересным, оно стало «правильным». За оригинальность на конкурсе могут и наказывать, как это произошло в свое время с А. Султановым, предложившим слишком непохожую на звуковой идеал жюри конкурса им. П. И. Чайковского трактовку Седьмой сонаты С. С. Прокофьева. Похоже, что современные академические музыканты слишком уж буквально поняли один из афоризмов Н. Е. Перельмана: «Если для комиссии, играйте правильно» [8, 25]. Д. И. Варламов называет данный процесс академизацией музыкального искусства. Им отмечены такие негативные черты академизации, как унификация музыкального мышления, приводящая к мышлению штампами, формализация, приводящая к превалированию техничности над художественностью исполнения, дедемократизация как тенденция к элитарности и нивелирование национальной идентичности [3, 4-5].

Будучи преподавателем музыкальной школы, нацеленным на воспитание просвещенных любителей музыки, сообщества культурных, интеллигентных людей, сложно не заметить других негативных последствий использования когнитивной парадигмы в музыкальной педагогике. Прежде всего, это нежелание детей музицировать по окончании ДШИ/ДМШ. Конечно, есть исключения. Однако большинство наших учеников и их родителей стремится сразу же после окончания школы избавиться от всего, что будет о ней напоминать – от инструментов до нот.

Второе: из детей, которые посещают музыкальные школы, не формируются слушатели. Возможно, они пойдут на концерт любимой группы, но на академический концерт – вряд ли. В таком контексте фраза профессора Варламова о стремлении ака-

демизированного искусства к элитарности звучит угрожающе: а кому будут нужны исполнители, если публика перестанет посещать концерты?

Наконец, есть еще одна печальная тенденция, связанная с когнитивной парадигмой в музыкальной педагогике. Стремительно падает количество родителей, желающих обучать детей в системе ДМШ/ДШИ. Да и дети уходят, не желая учиться, не окончив курса. Возникает вопрос, почему? Не потому ли, что музыкальная школа в теперешнем виде перестала отвечать изменившимся запросам социума?

Думаю, ответ на этот вопрос может дать теория поколений<sup>1</sup>, которая находит сторонников в разных странах, в том числе в России. И при неоднозначном отношении к ней в академической среде, она, на наш взгляд, многое объясняет. По определению У. Штрауса и Н. Хоува, поколением можно назвать совокупность людей, рожденных в примерном временном промежутке в 20 лет и соответствующих следующим трем критериям: похожее восприятие и переживание ключевых исторических событий, общие убеждения и модели поведения, однородные знания и опыт. Ими были соответственно выделены следующие поколения: *G1* (1901–1925), молчаливое поколение (1925–1944), бэби-бумеры (1944–1963), *X* (1963–1984), *Y* (1984–2000), *Z* (2000 – до наших дней) [10, 12]. Есть также дискуссионная точка зрения, что поколение *Z* – это люди, родившиеся до 2011 года, а в настоящее время появилось новое поколение – альфа.

При разности многих характеристик первых четырех поколений (это поколения индустриального общества) их объ-

---

<sup>1</sup> При том, что научный интерес к понятию «поколение» возник еще в XIX веке, в 1991 году появилось качественно новое исследование У. Штрауса и Н. Хоува «Поколения», а затем, в 2000 – их же книга «Четвертое превращение». В них дано новое определение понятия «поколение», выделены и охарактеризованы основные поколения XX–XXI веков.

единяет убежденность в ценности знаний и образования как источника дальнейших жизненных успехов. Поэтому когнитивная парадигма образования, в частности музыкального, вполне отвечала запросам несколько раз менявшегося социума. Этим и объясняется ее многолетнее успешное существование.

Поколение Y (миллениалы) стало первым качественно иным. Оно входило в жизнь в период общественных потрясений и бурной научно-технической революции. Это люди постиндустриального общества, живущие в мультикультурном пространстве с равнозначными долями виртуального и реального миров, с динамично меняющимися социальными приоритетами, с появлением и угасанием множества разных профессий, часто и сами работающие не по полученной специальности. Поэтому они не видят ценности в знаниях и образовании как таковых и не считают их залогом жизненных успехов. В условиях стремительно увеличивающегося потока информации они предпочитают черпать ее в интернете, причем делают это избирательно и длинным текстам предпочитают обучающие видео. Взамен ценности ЗУНов пришла ценность навыков поиска сведений в условиях ИКТ.

Миллениалы будут учиться и совершенствовать свои компетенции только в том случае, если это принесет им ощутимый и быстрый материальный результат. Поэтому они видят в обучении музыке всего лишь доступный способ занять ребенка чем-то красивым и оградить от влияния улицы. Они очень прагматичны: занятия музыкой в качестве возможной будущей профессии своих детей, как правило, не рассматривают. А еще они свободолюбивы. Любое замечание в адрес их детей воспринимается ими как потенциальное оскорбление и посягательство на их свободу. Из этих же соображений они не будут контролировать домашние занятия наших учеников.

Детей своих они любят, но весьма своеобразно. Из желания дать детям максимально много, их записывают в огромное количество кружков, организуют занятия с репетиторами,



начиная с младших классов, что зачастую практически исключает возможность домашней работы по специальному инструменту, на нее просто нет времени. Миллениалы любят путешествовать с детьми. Если путешествие совпадает с учебным годом, они не задумываясь забирают ребенка с собой, не заботясь о последствиях. И при этом им присущ очень высокий уровень притязаний в оценке успехов их детей. С этим поколением родителей приходится сейчас взаимодействовать.

Понятно, что когнитивная педагогическая парадигма просто не может их устроить как модель обучения.

Сейчас в музыкальной школе учится поколение Z (они же – зуммеры) и, возможно, альфа. У них много общего. Прежде всего, это компьютерные поколения. С ранних лет они умело обращаются с довольно сложными гаджетами. В принципе, это само по себе, может быть, и неплохо. Однако в процессе многолетнего общения с этой группой учеников были замечены следующие черты. Это «поколения большого пальца». Они легко взаимодействуют с электронными игрушками, телефонами и планшетами, при этом у них плохая координация движений, что относится как к мелкой, пальцевой моторике, так и к крупной. Таким образом, приведение в порядок моторики и координации становится одной из главных задач в работе с маленькими учениками.

Это дети с плохо развитой речью, поскольку с электронными игрушками они не разговаривают, а навыки коммуникации с другими людьми у них развиваются слабо. Интересно, что практически исчезли обычные дворовые игры предыдущих поколений, поскольку зуммеры и альфа мало общаются со сверстниками. К тому же плохо развитая моторика негативно влияет и на речь. Такие дети поглощают огромное количество разнообразной информации, но практически не умеют формулировать простые мысли. Более того – они, как правило, затрудняются назвать полное имя и профессию (место работы) своих родителей или домашний адрес, с чем учителя неодно-

кратно сталкивались, заполняя журнал. Малышам разрешается приходить на урок с любимой игрушкой, хотя и ее имени они обычно не знают! А это – тревожный звонок о формировании интеллекта...

Им не читают. Они тоже не стремятся хорошо научиться читать, предпочитая короткие развлекательные видео. К школьному возрасту у них уже сформировано клиповое сознание, поэтому информация, передаваемая вербальным путем, усваивается ими очень плохо. Примерно через минуту ребенок перестает слушать учителя. Также возникают проблемы с концентрацией внимания, что приводит к рассеянному восприятию информации на уроке и множеству ошибок при выполнении домашнего задания. Эти дети с трудом читают длинные для них тексты из учебников, предпочитая смотреть обучающие видео. Из стандартных уроков музлитературы они обычно не помнят ничего, что многократно проверено на уроках по специальности.

Названные черты данного поколения заставляют признать: применение когнитивной педагогической парадигмы в обучении зуммеров и альфа малоэффективно.

Есть еще несколько черт, характеризующих облик этого поколения. Компьютерные игры в любой игровой ситуации предлагают выбор из очень ограниченного числа элементов. Поэтому у зуммеров и альфа обычно плохо развито воображение, что становится серьезной проблемой при формировании исполнительских навыков. Они, даже маленькие, не могут представить и показать, как идет гусь или медведь или какое может быть шествие кузнечиков. А ведь музыка не должна сводиться только к воспроизведению нотных знаков. Как говорил Н. Е. Перельман, «лишь тот исполнитель, кто в нотной пустыне увидел мираж!» [8, 10].

Подобно своим родителям – Y, эти дети столь же свободолюбивы и прагматичны. Любимый вопрос зуммера и альфы: «Зачем я должен это делать?». А еще они очень нетерпеливы.

Если задание не получается сразу, ребенок немедленно теряет к нему интерес. Его мотивацию необходимо постоянно положительно подкреплять похвалой и оценками. А вот плохая оценка за невыполненное задание в этих условиях – динамит. Эти дети умеют отстаивать свою позицию перед родителями и ловко манипулируют ими. Так что после плохой оценки задание гарантированно сделано не будет, а вот неприятное общение педагога с негодующим родителем, скорее всего, случится.

Все перечисленное заставляет задуматься о смене педагогической парадигмы: до сих пор работавшая уже не действует, а учить детей надо. И прежде чем ответить на вопрос, что можно предложить взамен когнитивной парадигмы, нужно решить, а кого и зачем мы хотим воспитать в системе ДМШ/ДШИ. На этот вопрос отвечают нормативные документы (ФГОС, ФГТ), формирующие социальный заказ. Исходя из них, можно понять, что от ДМШ/ДШИ ждут воспитания личности, способной любить собственную культуру, а также понимать и принимать духовные ценности культур разных народов, что в мультикультурном мире давно является необходимостью.

Эта сформированная нами личность должна уметь самостоятельно воспринимать и оценивать культурные явления, а также иметь духовные потребности, интерес к погружению в мир искусства. Наш ученик должен уметь ставить перед собой цели и достигать их, уметь объективно оценивать результаты своего труда, сознательно планировать и выполнять домашнюю работу, стремиться к продуктивному взаимодействию с преподавателями и обучающимися, быть толерантным к чужому мнению, уметь преодолевать неудачи и трудности. Наконец, он должен стать в процессе обучения творческой личностью, что в настоящее время востребовано в любой сфере деятельности, а не только в музыке. Как заметил А. Маслоу, «во времена быстрых перемен, подобных нашему, дети нуждаются в гибкости и независимости мышления, веря в свои силы

и идеи, мужестве пробовать и ошибаться, приспособливаться и менять, пока удовлетворительное решение не будет найдено» [цит. по: 9, 4].

Иными словами, вместо наполненного ЗУНами объекта, каким виделся ученик в рамках когнитивной педагогической парадигмы, от нас ждут формирования культурной, интеллигентной, креативной и целеустремленной личности, способной справляться с любыми вызовами времени. А задача по выявлению профессиональной ориентации и обучению музыкально одаренных детей перемещается на второй план, что совершенно верно.

Конечно, такую личность можно сформировать только на основе личностно-ориентированной педагогической парадигмы, в которую составляющей частью должна войти парадигма культурологическая [12]. В сущности, инструменты для этого готовы – это сформировавшиеся в последнее время педагогические технологии.

Прежде всего, игровая, хорошо известная всем орфпедагогам мира технология (создана К. Орфом, развита Г. Кеетман, В. Келлером, И. Карлей, в России – Л. Баренбоймом, Н. Перуновой, а также Педагогическим обществом К. Орфа: В. Жилиным, И. Шестопаловой и др.). В ее рамках учебный материал представляется в виде дидактических сказок и учебных игр. Она дает замечательные результаты у дошкольников и младших школьников, в особенности у первоклассников и учеников подготовительного класса.

Игра – естественное состояние ребенка. Классные и домашние задания в виде игр дети выполняют очень охотно. К тому же игра – это то, что всегда можно переиграть. Результат в ней легко можно изменить и улучшить. Поэтому в игровой методике нивелируется главный страх школьника (и не только) – страх ошибки и следующей за ней плохой оценки. В настоящее время появляются электронные игры и игровые

программы, связанные с музыкальным обучением: к собственно игровой технологии добавляется любимая зуммерами и альфа ИКТ. Кроме того, игровая технология предполагает движение. Маленькому ученику в процессе двигательных игр, которые в разумном количестве можно проводить даже на уроках по специальности, легче осознать художественный образ исполняемой им пьески, а это дает возможность разбудить его воображение и начать работу над формированием исполнительской культуры и артистизма буквально с первых же уроков.

В младших классах дети часто играют старинные танцы, которые им совершенно непонятны. Практика освоения их основных движений помогает ученику выбрать правильный темп, ощутить верную фразировку, интонирование, ритмическую пульсацию<sup>1</sup>. Освоению этого непростого материала помогают просмотры фрагментов мультфильмов и дидактические сказки. Музыка прошлых веков тогда становится живой и интересной, это хочется играть. Так, в рамках игровой технологии ученики вступают в диалог с культурами барокко или классицизма, что дает основание считать ее подходящей и для внедрения в школьную практику культурологической педагогической парадигмы.

Игровую технологию можно использовать не только с младшими учениками. В классе импровизации и композиции она способствует раскрытию креативных способностей более взрослых учеников. К тому же она помогает ученикам разных возрастов бороться с боязнью сцены. А еще она превращает классные и школьные концерты в незабываемые события.

В рамках личностно-ориентированной педагогической парадигмы хорошо работает технология творческой мастерской. Конечно, она рассчитана на более взрослых учащихся, нежели игровая. Эта технология хороша, прежде всего, тем, что,

---

<sup>1</sup> Об этом см.: *Ефремова Н. И.* К проблеме музыкально-ритмического воспитания в системе подготовки педагога-музыканта //Художественное образование и наука. 2019. № 4 (21). С. 6 –12.

как и игровая, она не требует от педагогов отказа от имеющихся программ, пособий и учебников. Она всего лишь переориентирует этот материал. Центральным элементом технологии творческой мастерской становятся взаимоотношения двух личностей, мастера и подмастерья, служащих одному делу – музыке, поэтому главная задача мастера – понять личные возможности подмастерья и его цели в мире музыки, чтобы помочь ему это развить и реализовать. Тогда программы, пособия и учебники начинают восприниматься как справочный и репертуарный материал, а урок превращается в сотрудничество двух музыкантов – более и менее опытного<sup>1</sup>.

Если ставить перед учеником посильные творческие задачи и стимулировать его труд похвалой, то даже оценки в баллах могут потерять для детей ценность. Им становится интересно музицирование с педагогом само по себе. В рамках этой технологии важно проявлять чуткость к интересам учеников, обсуждать с ними интересующие их культурные и музыкальные явления, стимулировать исполнение любимой ими музыки в виде самостоятельно разученных или подобранных по слуху песен и пьес, вообще всячески поощрять самостоятельное музицирование. Эта технология помогает приобщать учеников к композиции и импровизации, что, безусловно, способствует формированию креативной личности.

В таких условиях современный ребенок учится критично относиться к себе, с удовольствием трудиться, не бояться экспериментов, самостоятельно решать творческие задачи, разбираться в явлениях музыкальной (и не только) культуры, что и является главными условиями личностного роста в рамках личностно-ориентированной и культурологической педагогической парадигмы.

---

<sup>1</sup> Очевидно, что при реализации личностно-ориентированной педагогической парадигмы в условиях технологии творческой мастерской необходимы вариативные учебные программы и более гибкая система фондов оценочных средств.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Алексеев Н. А.* Личностно ориентированное обучение; вопросы теории и практики: монография. Москва : Академия, 2006. 163 с.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 2002. 445 с.
3. *Варламов Д. И.* Динамика парадигм образования в контексте академизации искусства // Педагогика искусства. 2014. № 2. С. 1–13.
4. *Голосова С. В., Федоренко Л. П.* Основные парадигмы современной педагогической науки // Концепт. Научно-методический электронный журнал. 2016. Спецвыпуск № 03. ART 76035. URL: <http://e-koncept.ru/2016/76035.htm> (дата обращения: 15.10.2023).
5. *Коджасапирова Г. М., Коджасапиров А. Ю.* Педагогический словарь. Москва : Академия, 2005. 176 с.
6. *Кукулите Т. Г., Карнова Е. А.* Особенности формирования и развития компетенций поколений X,Y,Z // Ученые записки Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики. 2019. № 1 (65). С. 10–16.
7. *Кун Т.* Структура научных революций. Москва : Прогресс, 1975. 288 с.
8. *Перельман Н. Е.* В классе рояля. Л. : Музыка, 1981. 95 с.
9. *Тютюнникова Т. Э.* Уроки музыки. Система обучения К. Орфа. Москва : АСТ: Астрель, 2000. 96 с.
10. *Шляхова И. Б.* Педагогическая парадигма, теория, проблемы, поиски путей решения // Теория и практика образования в современном мире : материалы VII Международной научной конференции (г. Санкт-Петербург, июль 2015 г.). Санкт-Петербург : Свое издательство, 2015. С. 54–64.

**Филиппов Олег Львович**

## **Вековые традиции в искусстве и современное художественное образование**

*Аннотация.* В статье говорится об истории возникновения и развития изобразительного искусства, его влиянии на образование и культуру, а также о зарождении традиций и их трансформации. Проводится сравнение европейской и китайской культурных традиций в изобразительном искусстве. Особое внимание уделяется вопросу их сохранения.

*Ключевые слова:* традиция, искусство, европейская и китайская культура, образование в сфере изобразительного искусства

### *Изобразительное искусство как метод познания*

Изобразительное искусство начиналось с наскальных рисунков. Уже тогда люди понимали, что, наблюдая жизнь и пытаясь ее воспроизвести, они меняются. Включается разум. Прошло немало времени, и когда накопилось достаточное количество навыков, а соответственно и знаний, появилась возможность фиксировать рисунки и передавать свое умение окружающим. В той или иной форме это происходило на всех континентах: в Азии и Европе, Африке и Америке [2].

Дальше всех продвинулись греки, именно они достигли высочайшего уровня изобразительного искусства, что было подхвачено Римом. Однако после падения Римской империи все достижения в этой области были благополучно утеряны.

В Китае же, напротив, к I веку н. э. наступает подъем. До настоящего времени сохранились их произведения и имена художников, возможно, благодаря появлению бумаги.

### *Природа – образец для подражания*

Свиток «Наставление старшей придворной даме», который в настоящее время хранится в Британском музее, принад-



лежит Гу Кайчжи (344–406 годы) – основоположнику традиционной китайской живописи (рис. 1). Рельеф «Семь мудрецов из бамбуковой рощи и Жун Цици» написан Лу Таньвэем (середина V века), автором «Пяти планет и 28 созвездий» является Чжан Сэнъяо (500–550 годы), а портрет Конфуция написал У Даоцзы (680–740 годы).

Это были уже полноценные художественные произведения, выполненные кистью в технике гохуа водяными красками либо тушью на бумаге или на шелке. Они представляют собой изображения природы: деревьев, птиц, рыб, цветов, а также людей. Изображение природы есть даже на портрете Конфуция кисти Даоцзы.



Рис. 1. Гу Кайчжи (344–406).

Наставление старшей придворной дамы

*Традиции не шаблон, но путь*

Все произведения китайских художников демонстрируют высокое мастерство, декоративность и глубокое знание предмета изображения, внимание к деталям и прекрасное владение композицией. Обычно это хорошо организованное плоскостное пространство, имеющее знаковое центровое пятно с обяза-

тельным наличием свободного места для каллиграфических текстов и печатей. Перспектива у них своя, «рассеянная», скорее воздушная.

И так на протяжении многих столетий. Надо понимать, что художественное образование уже существовало, ведь все заметные традиции и приемы китайских художников повторялись из века и в век. И становится очевидным, что обучались начинающие художники любви и вниманию к окружающему миру. Видно, что изображение цветов и деревьев, птиц и рыб – это не срисованные копии с каких-либо образцов, а живые произведения, созданные в результате наблюдения за природой, с пониманием объема и конструкции натуры.

Европа же только через десять веков приходит в себя и возрождает утерянные традиции [2]. Тогда же возрождается и художественное образование.

*Человек есть часть природы и локомотив ее развития*

Леонардо да Винчи пишет о том, что учиться надо, прежде всего, у природы, у жизни. Он сам углубляет эту науку, препарировав человека. Появляется линейная перспектива, масляная живопись. Художественное образование возрождает свои утерянные традиции, которые сохранились в свидетельствах о живописи Апеллеса, основателя художественной школы в Афинах Полигнота, Аполлодора и Зевксиса.

В России также существовали наскальные рисунки. В 60-х годах прошлого века от Строгановского института была отправлена экспедиция в Сибирь для изучения наскальных рисунков, обнаруженных при подготовке к строительству Саяно-Шушенской ГЭС. Экспедицию из студентов старших курсов отделения Монументальной живописи возглавил Владимир Константинович Замков – член-корреспондент Академии Художеств СССР, заслуженный художник СССР, лауреат Государственной премии СССР. Студенты снимали кальки с рисунков на скалах, а позже в институте прошла их выставка.

В России все начиналось так же, но непростые климатические условия не способствовали развитию в ней изобразительного искусства [3]. Больше сил тратилось на выживание и борьбу за суверенитет. Тем не менее наша цивилизация прошла самостоятельный путь, а к XVIII веку Петр ускорил этот процесс, и Россия в этом плане достаточно быстро догнала Европу.

Искусство России к концу XVIII века уже можно сравнивать с европейским. Художественное образование в России основывалось на тех же принципах, что и в других странах – на наблюдении и изучении природы, рисовании с натуры, изображении жизни. Не обошлось, конечно, без европейских учителей. Однако в России уже были и свои собственные тенденции и каноны, которые постепенно, смешиваясь с европейскими, образовывали характерный русский стиль со своими быстро развивающимися традициями.

Ни техническая, ни социальная революции не остановили этот процесс, скорее наоборот, ускорили и усложнили. Все новые тенденции в изобразительном искусстве, появляющиеся в процессе развития общества, если они являются инструментом освоения жизненных процессов и близки к пониманию запросов людей, вызывают их внимание и восхищение, также достойны стать традициями.

Сравнивая художественные традиции, а значит, и художественное образование европейских стран и Китая, можно заключить, что художник в Китае свободно играет чернилами и красками, совмещает пейзаж с поэзией и каллиграфией, при этом выражая свои чувства и идеалы. В то же время китайские художники осваивают жанры, характерные для европейского изобразительного искусства<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Об этом см.: Чжан Юн. Распространение европейской масляной живописи в Китае в XX веке // Художественное образование и наука. 2022. № 1 (30). С. 119–129.

В России же живопись подчеркивает истинное восприятие мира, как, наверное, и в Голландии. Живописные традиции неразрывно связаны с жизнью народа, а следовательно, влияют на нее [1]. И жизнь от этого только выигрывает, становится лучше.

### *Искусственный интеллект – дерево без корней*

Наша современность создает особые условия необыкновенного комфорта. Можно не корпеть над созданием какого-либо изображения, все легко выполняется при помощи великолепных электронных приборов. И все те трудности, которые стояли перед учениками, рисующими лошадей, тигров или человека, теперь можно легко обойти.

Однако человек, научившись рисовать движущегося тигра, получает от этого удовольствие, знание, чувство удовлетворения и спокойную уверенность в себе, в силе своего разума. Думаю, что искусственным интеллектом это нельзя заменить.

### *Путь к пониманию – путь к развитию*

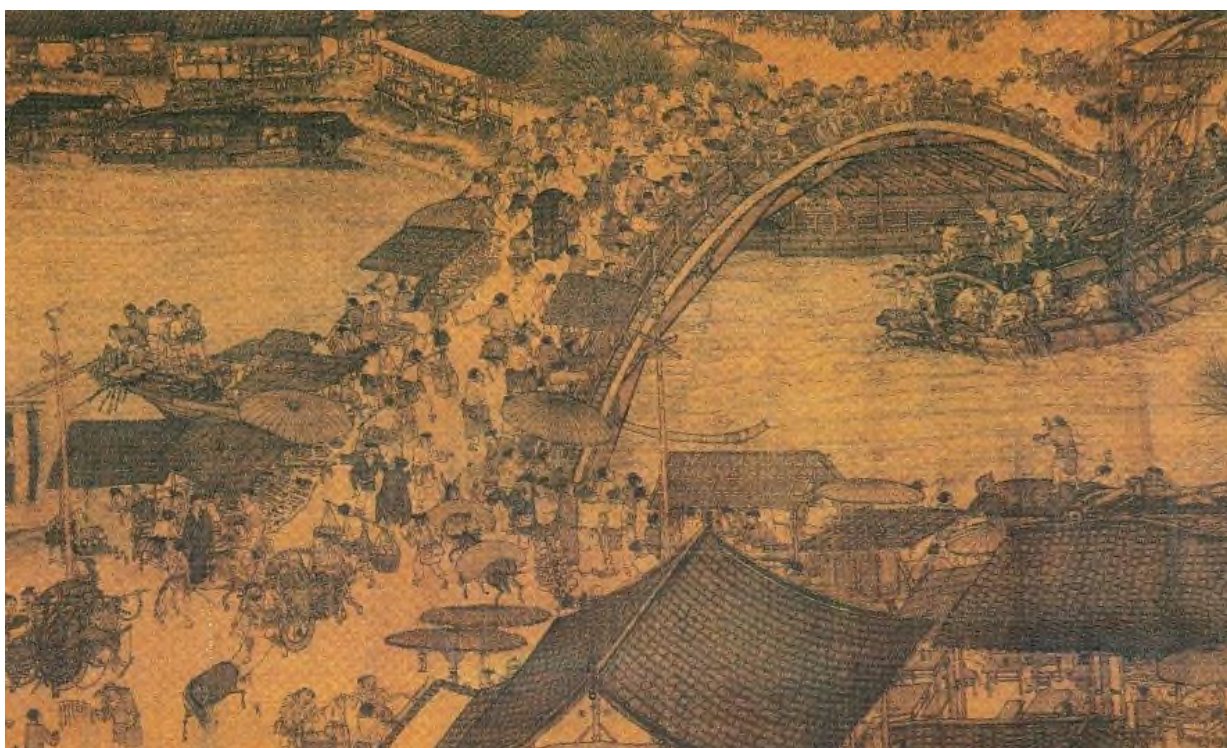
В 1957 году в окружении почета и уважения умер великий китайский художник Ци Байши. Глядя на его произведения, можно увидеть, что традиции Китая живы, и живы они уже третье тысячелетие. Как видно, искусство Китая играет определенную роль в сохранении идентичности и идеологического равновесия страны.

И хотя в настоящее время Китай, как и страны Европы, также находится в поиске художественного осмысления действительности, думается, что выход нужно искать не в отказе от традиционного художественного образования, хотя такие тенденции возникают повсюду ввиду компьютерного наступления.

### *Искусство, как цветок, привлекает и дает жизнь*

В 2017 году, будучи в Китае с большой пользой для себя, я получил массу приятных впечатлений. В Шанхае есть музей

одной картины, скорее не картины, а ее электронной копии. Сама картина называется «Праздник Цинмин на реке Бяньхэ» (1085–1145 годы), она создана художником Чжан Цзэдуанем, жившим в эпоху Северной Сун (рис. 2). Подлинник находится в Императорском дворце (Гугун) в Пекине. Картина высотой 24,8 см и шириной 528,7 см, выполнена в технике «дань шэсэ» – бледном заполнении цветом контура из туши. На картине изображен день поминовения усопших.



*Рис. 2. Чжан Цзэдун (1085 –1145).  
Праздник Цинмин на реке Бяньхэ*

В этом же музее на втором этаже в помещении высотой 6 м и длиной 40 м размещена версия этой картины 4,5 х 34 м. В зале темно, но постепенно на картине начинается рассвет, слышны различные звуки, они становятся громче, экран ярче. Видны изображения домов, реки, больших лодок и людей. Все начинает оживать: лодки качаются на воде, люди движутся, занимаются своими делами, пилят дрова, носят воду – словом, живут. Наступает день. Все движется, шумит. Без музыки. Потом вечереет. Зажигаются огни. Качаются на волнах лодки. Постепенно остаются только отдельные огни в окнах, видно, как



люди начинают играть в карты. Наступает ночь. Смотреть на картину очень интересно, при том что качество изображения не особенно высокое, но это легко поправимо. А сама идея использования электроники для популяризации живописи хороша.

Традиции в искусстве, без сомнения, ведут к развитию и расцвету цивилизации, а их отсутствие или разрушение к упадку и деградации [4]. Этому же способствует образование – и не только художественное.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Белега Л. А., Кравченко Т. Е.* Традиции народного искусства в современной культуре // Вестник науки. 2023. Т. 4, № 11 (68). С. 613– 620.
2. *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. 366 с.
3. *Неприятель Ю. А.* Особенности формирования паттернов анималистики в отечественном изобразительном искусстве до XVIII века // Художественное образование и наука. 2024. № 1 (38). С. 50–59.
4. *Плахов В. Д.* Традиции и общество: опыт философско-социологического исследования. Москва : Мысль, 1982. 220 с.

*Ляхович Анастасия Викторовна,  
Ляхович Екатерина Викторовна*

## **Роль российско-китайского сотрудничества в развитии инновационного образовательного пространства в сфере искусства**

*Аннотация.* Статья посвящена осмыслению роли российско-китайского сотрудничества в развитии инновационного образовательного пространства в сфере искусства. Рассматривается вопрос соотношения инноваций и образовательной деятельности в условиях интернационализации российских и китайских художественных вузов. Уточняются понятия «образовательное пространство» и «инновационное образовательное пространство». Приводится обзор ряда совместных проектов России и Китая в сфере обучения искусству, в результате выявляются инновационные подходы и методы, которые используются в конструировании совместного образовательного пространства. По результатам анализа делается вывод о том, что стремление к инновационности возникает не случайно, а, в первую очередь, в связи со стратегическими целями как российского, так и китайского образования, заключающейся в подготовке специалистов нового типа, способных мыслить креативно, генерировать новые идеи, а также непрерывно обучаться. Роль российско-китайского сотрудничества в развитии инновационного образовательного пространства сложно переоценить: специалисты двух стран постоянно совершенствуют его как гибкую систему, органично встраивающуюся в мировую среду и отвечающую требованиям эпохи. Выдвижение и разработка новых идей непосредственно выливаются в их реальное воплощение, и этот процесс получает непосредственное научное осмысление и обоснование.

*Ключевые слова:* российско-китайское сотрудничество, международное сотрудничество в области образования, художественное образование России и Китая, инновации, искусство, инновационные образовательные технологии, образовательная политика, интернационализация художественного образования

На современном этапе тема российско-китайского сотрудничества в области художественного образования привлекает внимание многих ученых. Особый интерес для науки и педагогической практики представляет взаимодействие между двумя странами, которое становится катализатором формирования новых форм образовательной деятельности, новых институтов образования и пр. Эти процессы, которые во многом еще только оформляются сегодня, представляют определенную сложность для понимания, однако их осмысление является необходимым условием как для дальнейшего расширения и укрепления российско-китайского сотрудничества в развитии инновационного образовательного пространства в сфере искусства, так и для организации устойчивого и конструктивного процесса модернизации существующих систем художественного образования России и Китая.

Цели настоящего исследования – анализ ряда российско-китайских проектов, а также имеющейся научной литературы по проблеме исследования, что позволяет осветить ряд ключевых аспектов формирования инновационного образовательного пространства в сфере искусства в контексте российско-китайского сотрудничества.

Рассматриваемая проблематика подразумевает пересечение нескольких областей науки. Сравнительно большое количество публикаций как в России, так и Китае, затрагивает вопросы российско-китайского сотрудничества в целом и в сфере культуры, искусства и образования в частности. Ряд работ посвящен актуальным вопросам взаимодействия двух стран в области художественного образования, предпринимаются попытки осмысления истории проблемы и перспектив дальнейшего развития (Е. В. Воробьева [3], С. А. Скляренко [14], Чжао Синьсинь [15] и др.). Большой интерес представляют публикации таких ученых, как Д. О. Корень [9], Ду Яли [5], Ло Ваньци [10], обращенные к российско-китайской педагогической практике и конкретным проектам вузов двух стран в сфере художе-



ственного образования. Результаты опыта реализации совместных программ приводят исследователей к осознанию необходимости выявления различий и пересечений между образовательными системами России и Китая в сфере искусства. В этой связи стоит отметить диссертационное исследование Ван Мэй «Методика интегративного обучения академической живописи в системе художественно-педагогического образования России и Китая» [2]. Концептуальную основу настоящей статьи составляет также существующая научная литература по теории образовательных инноваций, посвященная осмыслению такого явления, как инновационное образовательное пространство (Н. В. Горбунова, А. И. Седых, А. С. Фетисов [4], Г. А. Романова [13], Т. А. Шалюгина [16] и др.).

Как китайские, так и российские ученые, обращаясь к вопросу инноваций в образовательной деятельности, едины во мнении: актуальная среда, запросы общества и образовательная политика России и Китая выдвигают требование формирования профессионалов принципиально нового типа. Это приводит к развитию образовательной парадигмы, которая выстраивается вокруг теории инноваций в образовании, задач развития креативной личности, которая, сталкиваясь с различными задачами в профессиональной деятельности, способна генерировать нестандартные решения. Проблема заключается в том, что «возможности человека справиться с нарастающими потоками информации приходят в противоречие с исторически сложившимися формами и методами обучения» [1, 13]. Принципиальным моментом в этой образовательной парадигме становится развитие такой личности, которая обладает способностью воспринимать информацию на новом уровне. Отсюда вытекает необходимость перестраивать существующую систему образования и педагогические технологии с точки зрения внедрения инновационного компонента.

Говоря о понятии «образовательное пространство», следует отметить, что оно используется в широком контексте: в раз-

личных исследованиях фигурируют те или иные его уровни – так, можно говорить о глобальном образовательном пространстве или о пространстве на уровне образовательного учреждения. Отдельный интерес представляет идея о том, что можно говорить также об образовательном пространстве личности как о реальном отражении профессиональной и общечеловеческой культуры [1].

Современная педагогическая теория указывает на то, что инновации могут внедряться на всех уровнях образования – от сфер администрирования и финансирования до учебного плана и программ, воспитательной работы [13]. Закономерным выводом можно считать то, что инновационное образовательное пространство может быть представлено как система, в которой инновации успешно применяются на всех уровнях, затрагивая все сферы деятельности образовательной организации [12]. Есть также и другой подход к пониманию данного феномена, в соответствии с которым инновационное образовательное пространство предлагается понимать «как взаимодействие инновационных образовательных систем и их компонентов, обеспечивающих не только получение знаний, умений и навыков, но и осуществление личностных изменений, направленных на формирование активных субъектов образовательного процесса» [8, 170].

Если говорить о сотрудничестве России и Китая в области художественного образования, то на сегодняшний день оно является не только значимым фактором обновления и модернизации образовательных систем двух стран, но и фактором формирования нового совместного российско-китайского образовательного пространства, которое обеспечивает подготовку в сфере искусства в соответствии с принципами новой образовательной парадигмы и конструируется в соответствии с новейшими достижениями педагогической науки. Более того, как показывают результаты совместных российско-китайских проектов в сфере художественного образования, сотрудничество

вузов и педагогов двух стран приводит к развитию нового знания и новых педагогических подходов и технологий в контексте обучения иностранных учащихся, решения вопросов интернационализации и создания эффективной международной образовательной среды.

Большой интерес представляет программа бакалавриата по специальности «Живопись», разрабатываемая при участии Педагогического университета Цзянси и Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена [11]. Эта программа стала платформой для экспериментального внедрения целого ряда инноваций. В первую очередь единое образовательное пространство предполагает организацию системы совместного администрирования образовательного процесса. Педагоги в разработке учебного плана используют принцип междисциплинарности, реализация которого позволяет предоставлять студентам большую свободу в выборе тех или иных учебных предметов<sup>1</sup>. Особое внимание уделяется принципам практико-ориентированного обучения, что позволяет успешно интегрировать будущих специалистов в сферу решения реальных профессиональных задач еще на этапе обучения.

В вузах провинции Шаньдун, начиная с 2012 года, происходит освоение такой интересной формы русско-китайского сотрудничества в сфере искусства и обучения художественным специальностям, как мастер-классы [5]. Накопленный опыт позволяет судить о перспективах использования мастер-классов в обучении искусству в условиях международного взаимодействия. В данном случае были приглашены сотрудники ведущих российских художественных вузов для проведения мастер-классов по русской живописи. Соответственно по резуль-

---

<sup>1</sup> Об этом см.: *Винокурова Н. А., Табачникова О. М. Междисциплинарный подход: роль искусства в образовании и науке // Художественное образование и наука. 2023. № 3 (36). С. 6–15.*

татам проведения ряда мероприятий можно утверждать, что в подобном совместном образовательном пространстве мастер-классы носят инновационный характер и не всегда способны реализовать все учебные задачи. Очевидно, что необходима дальнейшая экспериментальная и исследовательская работа, которая позволит адаптировать эту форму учебной работы к международному образовательному взаимодействию.

Интересный опыт развития инновационных подходов и идей в обучении искусству и дизайну удалось накопить в ходе реализации экспериментальной совместной образовательной программы на базе Чанчуньского педагогического университета и Кемеровского государственного института культуры [7]. Инициаторы программы, в первую очередь, отметили разницу в мышлении русских и китайских студентов, которую объяснили спецификой довузовской подготовки в Китае, организованной в соответствии с практикой копирования образцов, что не позволяет в должной мере развить воображение, творческое и инновационное мышление. Ввиду необходимости сделать больший упор на развитие указанных личностных качеств китайских студентов по сравнению с обучением русских учащихся авторы программы учли эту специфику, скорректировав используемые в обучении педагогические методы.

Одной из основных проблем мастер-классов по русскому искусству, рассмотренных выше, было восприятие китайской аудиторией специальной терминологии, каких-то сложных концепций. В ходе реализации совместной программы появился положительный опыт решения данной проблемы: трудности, связанные с освоением китайскими учащимися новых понятий, удалось разрешить при помощи максимального применения наглядных и практических методов обучения, таких как иллюстрация, видеометод, практический показ, демонстрация [7]. Похожие решения предлагают организаторы совместной программы по изобразительному искусству Московского педагогического государственного университета и Сычуаньского

педагогического университета. Авторы приходят к выводу, что необходимо «подстраивать в рамках выбранной системы преподавания терминологию, подтексты, стимулирующие интерес и работоспособность студентов, используя для этого постоянно растущее знание языка, психологии и культуры» [6, 159].

Рассмотренные выше примеры являются лишь небольшим обзором многообразных возможностей и областей применения инноваций в российско-китайском сотрудничестве в сфере преподавания искусства. Как показывают современные исследования, качество инновационности заложено в самой природе интернационализации вуза. Кроме того, необходимо помнить, что тенденция движения к инновационности возникает не случайно, а, в первую очередь, в связи со стратегической целью как российского, так и китайского образования, заключающейся в подготовке специалистов нового типа, способных мыслить креативно, генерировать новые идеи, а также непрерывно обучаться. Таким образом, роль российско-китайского сотрудничества в развитии инновационного образовательного пространства сложно переоценить: специалисты двух стран, как отмечалось выше, постоянно совершенствуют его как гибкую систему, органично встраивающуюся в мировую среду и отвечающую требованиям эпохи. Важно, что эта система ориентирована на результат и демонстрирует тесные связи с научным и практическим аспектами. Выдвижение и разработка новых идей непосредственно выливаются в их реальное воплощение, и этот процесс получает научное осмысление и обоснование.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Барабанов А. А., Бабаева Г. А., Прокофьева А. О., Шевцова А. А.* Культурологическая грамотность как элемент формирования универсальных компетенций будущего государственного служащего // Материалы научно-методической конференции СЗИУ РАНХиГС. 2019. № 1. С. 13–21.

2. *Ван Мэй.* Методика интегративного обучения академической живописи в системе художественно-педагогического образования России и Китая : дис. ... канд. педагогических наук. Москва, 2017. 299 с.
3. *Воробьева Е. В.* Перспективы сотрудничества России и Китая в сфере науки и образования // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : сборник статей. Благовещенск : Благовещенск. гос. пед. ун-т, 2014. С. 300–303.
4. *Горбунова Н. В., Седых А. И., Фетисов А. С.* Проектирование инновационного образовательного пространства как базы эргономичной и пролонгированной подготовки будущих специалистов среднего профессионального образования // Профессиональное образование. 2022. № 4 (50). С. 8–13.
5. *Ду Яли.* Китайско-российский опыт академического обмена в сфере художественного образования (на примере мастер-классов по русскому искусству) // Современное педагогическое образование. 2022. № 5. С. 177–182.
6. *Зубрилин К. М., Засыпкин В. Н., Раздобарина Л. А.* Специфика методики обучения академической живописи студента института искусств Сычуаньского педагогического университета // Ученые записки Орловского государственного университета. 2021. № 1 (90). С. 158–162.
7. *Казарин С. Н., Казарина Т. Ю.* Специфика реализации совместной образовательной программы в области графического дизайна между Чанчуньским педагогическим университетом и Кемеровским государственным институтом культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 192–203.
8. *Каравайцев К. В.* Инновационное образовательное пространство как фактор повышения качества образования высшей школы // Pedagogical Journal. 2017. Vol. 7, Is. 4A. P. 164–174.
9. *Корень Д. О.* Российско-китайское межкультурное сотрудничество на примере ДВГИИ // Наука сегодня: вызовы, перспективы и возможности : материалы международной научно-практической конференции : в 2 ч. Ч. 2. Вологда : Маркер, 2019. С. 76–78.

10. *Ло Ваньци*. Подготовка кадров в Московском институте искусств Вэйнаньского педагогического университета как форма международного сотрудничества России и Китая // Преподаватель XXI век. 2020. № 3–1. С. 76–83.
11. *Ляо Чжэндин*. Художественные обмены и сотрудничество Художественного института Педагогического университета Цзянси с вузами России в XXI веке // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сборник статей. Санкт-Петербург : Книжный дом, 2018. С. 331–352.
12. *Неустроева Н. В.* Инновационное образовательное пространство как объект проектного управления // Дидакт. 2020. № 1 (5). С. 5–9.
13. *Романова Г. А.* Инновационные процессы в образовательном пространстве вуза // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2016. № 3. С. 56–59.
14. *Склярченко С. А.* Российско-китайское сотрудничество в сфере высшего образования на примере реализации программы двойных дипломов по направлению подготовки «музыкознание и музыкально-прикладное искусство» // Педагогика и просвещение. 2019. № 1. С. 20–30.
15. *Чжао Синьсинь*. Особенности обучения китайских студентов изобразительному искусству // Теория и история искусства. 2023. № 1–2. С. 306–314.
16. *Шалюгина Т. А.* Инновационная трансформация образовательного пространства // Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании : материалы Международной научно-практической конференции. Т. 26. Педагогика, психология и социология. Одесса : Черноморье, 2010. С. 74–76.

***Горская Илона Александровна***

## **Опыт осмысления преподавания в контексте русско-китайских отношений**

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию формирования российско-китайских отношений в области образования: рассматривается опыт развития русских школ на Дальнем Востоке, анализируются факторы взаимодействия русских и китайских студентов, а также приводится статистика обучения китайских студентов в России.

*Ключевые слова:* Россия, Китай, Харбин, Шанхай, начальные и средние учебные заведения, русская школа

История российско-китайских отношений уходит далеко в глубь веков. Однако нас интересует тот период, когда на востоке Сибири, в области Манчжурии, начинает строиться Китайско-Восточная железная дорога. Гигантский проект, воплощенный усилиями инженерного труда, дает возможность для переселения огромной массы людей. В Сибирь вслед за строителями устремляются купцы, предприниматели. С ними едут семьи, дети, которых нужно расселить и обучить. Именно так и формируются будущие города-поселения – Харбин и Цицикар. Изначально оба поселения были ничем иным, как железнодорожными станциями. Однако в дальнейшем они разрослись в типичные сибирские города со своей торговлей, купцами, поселенцами, детьми и семьями. Детям нужно было где-то учиться. Именно тогда в Харбине и возникли первые русские школы.

«Харбин был административным, экономическим и культурным центром русской колонии в Манчжурии... Русские всегда и везде придавали особое значение образованию... русские эмигранты формировали образовательный комплекс, который включал в себя начальную и среднюю школу, а также высшее образование» [1].



Харбин быстро развивался как город-поселение. Вопрос обучения детей стоял довольно остро. Возникла необходимость создания новых школ. В 1905 году была открыта первая гимназия, куда принимали только русских детей. А уже в 1906 году открылись сразу несколько средних учебных заведений, куда принимали уже всех. Попасть в русскую школу считалось престижным. Доступны были и другие формы обучения, например религиозные воскресные христианские школы, иудейские иешивы, а также мусульманские и китайские школы. Однако именно русская школа славилась своей глубиной и традицией. В 1907 году появилась еще одна большая общеобразовательная школа – «Хорват», способная на тот момент принять до 500 детей. Свое название школа получила от фамилии начальника станции КВЖД Д. Л. Хорвата. Уже к 1916 году в ней обучались до 800 детей. В 1921 году появилась русская гимназия имени А. С. Пушкина, далее была основана школа русского врача Остроумова, в этих учебных заведениях преподавались предметы исключительно на русском языке. В школах учились дети белоэмигрантов, купечества, деловых людей.

К 1935 году в Харбине насчитывалось 14 государственных школ и 25 частных начальных и средних учебных заведений. При этом росло число средних профессиональных училищ и даже появились средние и высшие профессиональные курсы, например медицинские.

Существовала также школа для детей с особыми потребностями: «В 1922 году в Харбине была открыта школа для глухонемых детей. Ее директор также окончил школу для глухонемых и решил открыть свою собственную в Манчжурии. В школе учили грамоте, счету и ремеслу, причем совершенно бесплатно» [2].

В 1937 году последовала продажа КВЖД Японии. Это повлекло за собой переустройство всей уже созданной системы образования на новый лад. Русских поселенцев стали имено-

вать «эмигрантами», многие русские гимназии и училища в Харбине были закрыты. И даже японский синтоизм начал проникать в продолжавшие работать учебные заведения. Это не могло не вызывать опасения Русской Православной церкви. В гимназии им. Пушкина даже был введен предмет «ниппоноведение», или японистика.

Многие выпускники русских школ продолжали учиться в Китае, в Шанхае или Пекине. В перспективе они могли податься куда угодно: с Дальнего Востока пути были открыты в любую страну мира. Выпускники русских харбинских школ уезжали в СССР, где оседали в Москве, Киеве, Харькове, Туле, Ленинграде, другие могли остаться в Китае или поехать учиться в США, Индию, Австралию или Европу.

Начиная с 1930-х годов, в Шанхае также существовала крупная русская диаспора. На 1937 год в городе проживало до 25 тысяч русских эмигрантов. Большинство из них были выходцами с Дальнего Востока. Здесь имелись русский собор, русская школа, русский театр. Здание русского консульства до сих пор является одним из старейших в Шанхае.

К середине XX века советское правительство столкнулось с проблемой обучения детей сотрудников своих посольств и консульств за рубежом. Советские консульства нуждались в грамотных и ответственных педагогах. Именно с этой целью МИД обратился в ведущие университеты страны. Здесь министерство намеревалось подыскать грамотных специалистов для обучения детей курсу школьных предметов. Начиная с 1950-х годов, в советские консульства начали направлять специалистов для работы с учащимися. До сих пор при посольствах и консульствах во всем мире существует система качественного школьного образования.

К концу XX века советская система образования зарекомендовала себя как одна из лучших в мире. Советскую школу знали и уважали, в университеты стремились, к научному со-

обществу прислушивались. По сути, советская система образования приобрела знак качества, которым пользуется до сих пор. Русское образование доступно и востребовано во всем мире, и неслучайно именно китайские студенты приезжают учиться к нам, в российские вузы [4]. Российское образование уникально тем, что привержено своей истории и традициям, дает всесторонние и глубокие знания о предмете и о мире.

Начавшийся в XXI веке культурный взаимообмен, в частности студенческий, указывает не только на взаимный интерес России и Китая, но и на особые отношения между двумя странами – политические, исторические и культурные. Учебные курсы, методические семинары, научно-практические конференции, концерты, выставки, совместные мероприятия – все это является доказательством не только взаимного интереса, но и удивительно плодотворного сотрудничества на почве образовательных традиций и культуры.

На конец 2023 года в РФ обучались 32,6 тыс. студентов из Китая [1]. Что привлекает их в российской системе образования? Опросы показывают, что это, в первую очередь, его высокое качество. На втором месте – доступность вузов и широкий выбор предметов, а на третьем – хороший педагогический состав. Ну и наконец, немаловажным фактором является возможность получения ученой степени в России как одной из ведущих стран в области высшего послевузовского образования.

Таким образом, как видим из вышеизложенного, сотрудничество в области образования, начавшееся в XX веке, продолжается в XXI и может служить примером плодотворной работы и взаимообмена.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Российские вузы расширили взаимодействие с университетами Азии и Африки // Российская газета. Спецвыпуск: Образование и карьера № 260 (9205). URL: <https://rg.ru/2023/11/16/edut-studenty-s-vostoka-i-iuga.html> (дата обращения: 15.11.2023).

2. *Цюй Сюэпин*. Русские школы в Харбине и ситуация образования русских эмигрантов // Познание стран мира: история, культура, достижения : сборник материалов IV Международной научно-практической конференции / под общ. ред. С. С. Чернова. Новосибирск: Центр развития научного сотрудничества (ЦРНС), Сибпринт, 2014, С. 49–53.
3. *Чэн Хунцзэ*. Русские образовательные учреждения системы начального и среднего образования в Харбине (1898–1930 гг.). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkie-obrazovatelnye-uchrezhdeniya-sistemy-nachalnogo-i-srednego-obrazovaniya-v-harbine-1898-1930-gg> (дата обращения: 2.11.2024).
4. *Чжан Мэнвэнь*. Вклад русской педагогической певческой школы в становление Го Шучжень – звезды оперного олимпа Китая // Художественное образование и наука. 2023. № 1 (34). С. 72–78.

### **Китайско-российское сотрудничество в области художественного образования: актуальные тенденции и перспективы**

*Аннотация.* Статья посвящена анализу одной из наиболее актуальных проблем современной педагогической науки – интернационализации системы художественного образования России и Китая в условиях двустороннего сотрудничества и взаимодействия. В рамках исследования проводятся систематизация и анализ существующей научной литературы по отдельным аспектам проблематики, а также итогов и результатов российско-китайских проектов, осуществляемых в сфере художественного образования. Впервые предпринимается попытка обобщить и осмыслить опыт российско-китайского сотрудничества в данной сфере, выявить актуальные тенденции, направления, содержание и формы совместной деятельности, ее цели и задачи, а также установить перспективы дальнейшего развития двустороннего диалога в сфере художественного образования. По результатам анализа делается вывод о том, что интернационализация художественного образования России и Китая в условиях двустороннего сотрудничества и взаимодействия имеет долгосрочные перспективы. основополагающий аспект этой деятельности – серьезный пересмотр и реформирование существующей образовательной системы, в частности за счет интеграции зарубежных образовательных ресурсов. Многие проблемы, возникающие в процессе реализации совместных проектов и программ, связаны с различиями в художественной педагогике двух стран, однако, как показывает практика, эти сложности вполне преодолимы.

*Ключевые слова:* российско-китайское сотрудничество, художественное образование России и Китая, образовательная политика, интернационализация художественного образования, дистанционные технологии, международное сотрудничество в области образования

Российско-китайское сотрудничество в сфере художественного образования насчитывает сравнительно длинную историю. В то же время именно сейчас взаимодействие двух стран принимает особенно интенсивный характер, а формы этого взаимодействия становятся все более разнообразными. В последние годы активизировался интерес к этой проблематике и со стороны ученых. В первую очередь, заметно стремление исследователей осмыслить сам феномен сотрудничества между Китаем и Россией, а также ход его исторического развития (Шо Ван, Мэнлун Ли [1], Л. И. Ефремова [4], С. С. Погорелая [12] и др.). Большая часть новейших публикаций посвящена современному этапу российско-китайского взаимодействия в области образования (А. В. Ридигер [13]), в том числе прослеживаются новые формы и направления совместной деятельности (Т. Л. Гурулева [3], С. В. Иванова [6]), рассматриваются вопросы академической мобильности (А. М. Барсуков, А. И. Кокорева [8], Е. О. Черных [17]). Как российские, так и китайские исследователи предпринимают попытки выявить проблемы и перспективы двустороннего сотрудничества в области образования. Этот аспект проблематики отражен в работах Е. В. Воробьевой [2], Е. А. Зверевой, Т. Ю. Сорокиной [5], Лю Юймэй, Ян Ли-фэна [18] и др.

Тем не менее вопросы китайско-российского сотрудничества в сфере художественного образования во многом остаются недостаточно изученными. Современная тенденция состоит в том, что пристальное внимание в науке уделяется роли сотрудничества двух стран в развитии художественно-педагогического образования в Китае, сравнительным исследованиям художественного и художественно-педагогического образования КНР и России, вопросам двустороннего взаимодействия в отдельных областях художественного образования. Очевидно, что в настоящее время уже накоплен некоторый опыт осмысления ряда аспектов проблематики, кроме того, в науч-

ных публикациях, на официальных ресурсах учебных учреждений Китая и России представлена информация о последних российско-китайских проектах.

Цель настоящего исследования состоит в систематизации и анализе данных материалов: исследование ряда российско-китайских проектов и обобщение опыта их реализации позволяет судить не только об актуальных тенденциях, направлениях, содержании и формах совместной деятельности, ее целях и задачах, но также о перспективах дальнейшего развития двустороннего диалога в сфере художественного образования.

Оценивая современное состояние китайско-российского сотрудничества в области художественного образования, а также перспективы его дальнейшего развития, в первую очередь нужно отталкиваться от таких понятий, как «глобализация» и «интернационализация высшего образования». Как показывают современные исследования, в начале XX века эти факторы оказывают сильнейшее воздействие на национальные системы образования. В целом нужно понимать, что речь идет об общемировых тенденциях, которые Китай и Россия не могут игнорировать, а именно: усиление конкуренции на мировом рынке научно-образовательных услуг; увеличение студенческой мобильности в мире; появление нового типа высшего учебного учреждения, которое соединяет в себе социальную, образовательную, научно-исследовательскую функции [14]. В ответ на общемировые тенденции в России был запущен федеральный проект «Экспорт образования» (2017–2025 годы), который нацелен на повышение конкурентоспособности и привлекательности российских образовательных услуг на мировом рынке. Аналогичные процессы происходят и в КНР. На государственном уровне поддержаны идеи реформирования существующей образовательной системы, что, в частности, подразумевает и ее интернационализацию. Усилия как российских, так и китайских вузов в настоящее время в целом направлены

на обеспечение привлекательности национальных образовательных программ для иностранных граждан, повышение узнаваемости бренда национального образования на международном рынке, оптимизацию условий обучения и в целом пребывания иностранных граждан в период обучения на территории КНР и России.

Как видим, в настоящее время сложились предпосылки для развития и выхода на новый уровень сотрудничества России и Китая в области образования, в частности художественного и художественно-педагогического. Важнейшей тенденцией этого взаимодействия является накопление практического опыта реализации совместных проектов, развитие концептуальных основ и подходов к подобного рода деятельности. В недавних публикациях педагогов двух стран видно стремление к осмыслению того или иного практического опыта взаимодействия в условиях интернационального образовательного процесса и понимания того, какие проблемы возникают в ходе интернационализации художественного образования, а также какими могут быть решения этих проблем, что позволит оптимизировать совместные образовательные программы.

Если говорить о направлениях интернационализации образования в контексте российско-китайского сотрудничества, то они довольно разнообразны. Во-первых, существует настоятельная потребность в развитии теоретических представлений, а также разработке методических систем, которые позволят обеспечить иностранным студентам – китайским в российских вузах и российским в китайских – оптимальные условия для эффективного обучения в инонациональной образовательной среде. Как показывает существующая практика, это действительно очень серьезная проблема в рамках сотрудничества двух стран в сфере художественного образования. В исследовании, посвященном состоянию и перспективам развития такого сотрудничества в области образования, Е. Б. Яценко приводит сведения о динамике роста количества квот, выделя-



емых в России на обучение китайских студентов (с 850 мест в 2015–2016 учебном году до 930 мест в 2017–2018-м). При этом показательно, что фактический прием значительно превышал эти цифры. Так, в 2015–2016 учебном году при квоте в 850 мест этот показатель был превышен почти на 50%, фактический прием составил 1277 человек, а в следующем учебном году при квоте в 900 мест фактически было принято 1360 граждан Китая [20]. Со своей стороны, исследователь Цай Юнхун приводит следующие сведения: в 2015 году в китайских вузах обучалось 15 000 русских студентов, а к 2017 году этот показатель вырос до 18 000. Интерес представляет то, что Россия входит в пятерку стран, граждане которых наиболее представлены в вузах Китая. Кроме того, помимо изучения экономики и менеджмента наиболее востребованными у иностранных студентов являются культурные и художественные специальности [16].

Этот прирост иностранных студентов требует поиска решений таких проблем, как обеспечение индивидуального подхода к студентам и дефицит квалифицированных кадров в научно-педагогической среде китайских учебных учреждений [19]; недостаточное знание языка, на котором ведется обучение, в целом интеграции иностранного студента в образовательную систему, которая обладает специфическими национальными особенностями. Е. В. Савелова на основании изучения опыта международного сотрудничества Хабаровского государственного института культуры и китайских вузов-партнеров в области подготовки специалистов для сферы культуры и искусства приходит к выводу, что решение задачи повышения качества обучения китайских студентов в российском вузе требует создания поликультурной образовательной среды, интеграции обучающихся в творческую и научную жизнь вуза, создания двуязычных учебно-методических материалов [15].

В настоящее время ученые выделяют пять основных образовательных моделей, реализуемых в высших учебных заведениях, которые предполагают вовлеченность иностранных уча-

щихся, что выражается в совместных образовательных программах, внутренней интернационализации, онлайн-обучении, институциональном продвижении национальных образовательных учреждений за рубежом и сетевом сотрудничестве вузов.

Удачным примером реализации совместной образовательной программы стало, например, сотрудничество Чанчуньского педагогического университета и Кемеровского государственного института культуры [7]. Совместная программа в области графического дизайна предполагает обучение по формату «2+2», когда на первом этапе продолжительностью в два академических года осуществляется обучение на базе китайского университета, а на втором этапе – также на протяжении двух академических лет – студенты проходят обучение в российском вузе. Безусловно, здесь большую роль играет подготовительная работа, которая предполагает создание нормативно-организационной базы и разработку учебно-методических и учебно-нормативных документов. Как показал данный проект, единообразие образовательных структур России и Китая облегчает подготовку совместных образовательных программ, однако существующие различия в системах художественного и дизайн-образования двух стран могут представлять сложность для его реализации. Так, например, основой подготовки специалистов в области изобразительного искусства в российской системе является рисование с натуры, а в Китае традиционно используется метод копирования образцов. Одним из значимых результатов эксперимента стало понимание возможности нивелирования существующих противоречий, такого результата можно достичь при хорошо продуманном и отрегулированном процессе взаимодействия российской и китайской образовательных систем [7]. Языковой барьер, равно как и «появление объективных факторов, препятствующих динамичному и поступательному развитию совместной образова-

тельной программы» [7, 201], авторы считают основными рисками. Интерес представляет то, что особо плодотворным аспектом в развитии программы названа активная вовлеченность иностранных студентов во внеурочные мероприятия, в том числе по профессиональному профилю в контексте социокультурной среды.

Этот аспект российско-китайского сотрудничества в образовательной сфере развивают в своем исследовании ученые М. Б. Носырев и В. П. Беляев [11]. Интересные выводы были сделаны на основе практического опыта реализации программ академической мобильности, существующих между Уральским государственным горным университетом и Хэйлунцзянским университетом. Как показал опыт обучения иностранных студентов в рамках указанных проектов, ключевыми аспектами организации эффективного образовательного процесса являются адаптация учебных материалов путем включения большого количества презентационных и графических материалов, организация дополнительных курсов по изучению языка, а также создание комплекса внеучебных мероприятий. Все это дает возможность ускорить адаптацию иностранных студентов, в том числе в плане освоения языка, позволяет улучшить взаимопонимание и сотрудничество между ними и местными учащимися, приобщиться к социокультурным ценностям и традициям.

Большой интерес представляет опыт сотрудничества Художественного института Педагогического университета Цзянси с вузами России. В первую очередь, показательно то, что китайский вуз уверенно движется в сторону интернационализации образования, в связи с чем проводит работу по целому ряду направлений. Заслуживает внимания то, что этот аспект деятельности вуза был институционализирован. Начиная с 2016 года, внутренней интернационализацией занимается специальное учреждение – Центр международного образова-

ния Художественного института Педагогического университета Цзянси. В число совместных проектов входит трансформация учебных планов, создание специальных преподавательских групп, разработка научных дисциплин, реализация программ академической мобильности, организация совместных проектов в области культуры, науки и искусства<sup>1</sup> и др. Опыт реализации совместных проектов на базе Художественного института Педагогического университета Цзянси показал, что китайские вузы весьма заинтересованы в привлечении высококачественных образовательных ресурсов России, что позволит реформировать существующие подходы к обучению художественным специальностям в Китае и повысить эффективность системы художественного образования Китая в целом [10].

Другой уровень сотрудничества между Китаем и Россией в данной области формирует задача создания единого образовательного пространства в межрегиональных интеграционных объединениях. Исследователи Е. Г. Кузнецова и Е. Д. Платонова справедливо отмечают, что в настоящее время разрабатываются интеграционные механизмы сотрудничества в сфере высшего образования двух стран, в числе которых особенно востребованными можно считать разработку и реализацию совместных образовательных программ, формирование сетевых университетов, совместных образовательных учреждений и ассоциаций, организацию мероприятий, предполагающих экспорт образовательных услуг [9]. В этой связи как российские, так и китайские ученые признают, что процесс формирования единого образовательного пространства представляет значительную сложность, что связано с различиями, которые прослеживаются в национальных системах образования. Именно этот фактор является причиной того, что «большое количество ре-

---

<sup>1</sup> Об этом см.: Долинская Е. Б. Интернациональный научно-практический форум молодежи // Художественное образование и наука. 2020. № 3 (24). С. 156–160.

ципиентов образовательных услуг достаточно тяжело адаптируются к новой образовательной среде» [9, 132]. Это лишь одна из проблем, которые возникают в процессе формирования единого российско-китайского образовательного пространства. Наиболее сложными для реализации представляются такие формы интеграционного сотрудничества, как сетевые университеты и совместные образовательные учреждения. Существующие сложности не отменяют того факта, что в данном случае мы имеем дело с неизбежным явлением в современных геополитических условиях и вполне долгосрочным трендом, в контексте которого осуществляется развитие наиболее перспективных и эффективных инновационных форм интеграционного взаимодействия между двумя странами.

Таким образом, развитие и укрепление российско-китайского сотрудничества в области художественного образования, очевидно, имеет долгосрочный и весьма перспективный характер. По итогам анализа существующей научной литературы по указанной проблематике, результатов российско-китайских проектов, осуществляемых в сфере художественного образования, можно заключить, что мотивацией для активизации и интенсификации подобной деятельности в значительной степени является интернационализация как приоритетное направление развития системы образования обеих стран.

Российские и китайские вузы уже пришли к осознанию различий в национальных педагогических традициях, однако с готовностью пересматривают и реформируют существующие системы и модели обучения с целью повысить привлекательность и эффективность образовательных услуг для иностранных студентов, частности, происходит интеграция зарубежных образовательных ресурсов. Как в России, так и Китае хорошо исследованы проблемы, возникающие в ходе реализации тех или иных совместных программ, внедряются инновационные подходы, которые позволяют преодолеть возникающие сложности. Происходит осознание того, что работа с иностранными

студентами требует особых методов и, по сути, должна выделяться в качестве отдельного направления образовательного планирования, в рамках которого, в частности, требуется создание нормативно-организационной базы и разработка учебно-методических и учебно-нормативных документов. В настоящее время создание единого образовательного пространства с международным компонентом является требованием времени, что обуславливает дальнейшее развитие китайско-российского сотрудничества в области художественного образования, его усложнение и углубление как с точки зрения содержания, так и форм взаимодействия. Продолжение исследований по данной проблематике, в особенности с привлечением кейсов уже реализованных образовательных проектов России и Китая, является необходимым условием совершенствования практики и теории организации международного образования по художественным специальностям.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ван Шо, Ли Мэнлун.* История обменов и сотрудничества в области образования между Китаем и Россией // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. 2016. № 4. С. 18–20. (Гуманитарные науки)
2. *Воробьева Е. В.* Перспективы сотрудничества России и Китая в сфере науки и образования // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : сборник статей. Благовещенск: Благовещенск. гос. пед. ун-т, 2014. С. 300–303.
3. *Гурулева Т. Л.* Ассоциация как новая форма сотрудничества России и Китая в области образования и науки // 70 лет современному китайскому государству : сборник статей. Москва : Институт Дальнего Востока Российской академии наук, 2019. С. 243–254.
4. *Ефремова Л. И.* О российско-китайском сотрудничестве в области образования // Вестник РУДН. 2017. № 4. С. 857–865. (Гуманитарные науки)

5. *Зверева Е. А., Сорокина Т. Ю.* Перспективы сотрудничества между Россией и Китаем в сфере науки и образования // Актуальные проблемы международного сотрудничества в области науки и образования : сборник статей. Тамбов : Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, 2010. С. 18–23.
6. *Иванова С. В.* Россия – Китай: новые направления сотрудничества в сферах образования и науки // Отечественная и зарубежная педагогика. 2019. Т. 2, № 2 (64). С. 7–8.
7. *Казарин С. Н., Казарина Т. Ю.* Специфика реализации совместной образовательной программы в области графического дизайна между Чанчуньским педагогическим университетом и Кемеровским государственным институтом культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 192–203.
8. *Кокорева А. И., Барсуков А. М.* Научная дипломатия и академическая мобильность как элементы «мягкой силы» // Мобильность как измерение мягкой силы: теория, практика, дискурс : сборник статей. Екатеринбург : Институт философии и права УрО РАН, 2019. С. 8–23.
9. *Кузнецова Е. Г., Платонова Е. Д.* Особенности формирования институтов единого образовательного пространства в межрегиональных интеграционных объединениях с участием России // Современное образование: векторы развития. Социально-гуманитарное знание и общество : сборник статей. Москва : Московский педагогический государственный университет, 2022. С. 126–134.
10. *Ляо Чжэндин.* Художественные обмены и сотрудничество Художественного института Педагогического университета Цзянси с вузами России в XXI веке // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сборник статей. Санкт-Петербург : Книжный дом, 2018. С. 331–352.
11. *Носырев М. Б., Беляев В. П.* Взаимодействие Уральского государственного горного университета с вузами КНР в научно-образовательной и культурной областях // Экономические, экологические и социальные проблемы горной промышленности Урала : сборник статей. Екатеринбург : Уральский государственный горный университет, 2017. С. 3–7.

12. *Погорелая С. С.* Сотрудничество России и Китая в науке и образовании: историко-социологический аспект // Историческая социология и современное социальное развитие в России и Китае : сборник статей. Санкт-Петербург : Астерион, 2022. С. 218–233.
13. *Ридигер А. В.* О российско-китайском научно-образовательном сотрудничестве на современном этапе // Информация и инновации. 2022. Т. 17, № 2. С. 20–35.
14. *Рязанцева И. В., Соболева Е. Л., Матвеева И. В.* Интернационализация вуза как ключевой аспект подготовки конкурентоспособных специалистов // Творчество и современность. 2022. № 2 (17). С. 51–59.
15. *Савелова Е. В.* Перспективы международного сотрудничества в подготовке специалистов для сферы искусства и культуры // Высшее образование в России. 2018. Т. 27, № 7. С. 105–110.
16. *Цай Юнхун.* Обзор и перспективы китайско-российского сотрудничества в сфере образования в рамках инициативы «Один пояс, один путь» // Россия – Китай: развитие регионального сотрудничества в XXI веке : сборник статей. Чита : Забайкальский государственный университет, 2021. С. 278–285.
17. *Черных Е. О.* Международный академический обмен: опыт работы России и Китая // Вестник МИРБИС. 2023. № 1 (33). С. 228–237.
18. *Юймэй Лю, Лифэн Ян.* Состояние и перспективы развития китайско-российского сотрудничества в сфере высшего образования // Современное педагогическое образование. 2021. № 11. С. 31–33.
19. *Ян Лю, Лежнева Т. М.* Международное сотрудничество России и Китая в области профессиональной подготовки музыкантов // Перспективные фундаментальные исследования и научные методы : сборник статей. Санкт-Петербург : Международный институт перспективных исследований имени Ломоносова, 2023. С. 36–38.
20. *Яценко Е. Б.* Анализ состояния и перспектив развития сотрудничества России и Китая в области образования в рамках государственных усилий и университетских инициатив // Гуманитарные научные исследования. 2017. № 12. URL: <https://human.snauka.ru/2017/12/24720> (дата обращения: 14.10.2023).



**Юй Вэй**

## **Вариативность как фактор сотрудничества России и Китая в сфере художественно- педагогического образования**

*Аннотация.* Вариативность как принцип структурирования систем в высшем образовании начала XXI века чрезвычайно важна в сфере профессионального художественно-педагогического образования России и Китая, активно сотрудничающих в области подготовки художников-педагогов. Профильные вузы двух стран предлагают свое решение проблемы вариативности, и большое значение приобретает изучение общих подходов к пониманию данной проблемы, выделение специфических и наиболее эффективных черт, которые можно интегрировать в практику высшего художественно-педагогического образования стран-партнеров. Анализ педагогической практики Институтов искусств Пекинского и Нанкинского педагогических университетов в Китае, а также соответствующих структурных подразделений Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (далее – РГПУ им. А. И. Герцена) и Московского педагогического государственного университета (далее – МПГУ) в России показал, что подходы к реализации принципа вариативности в образовательных программах у них различаются. В России в вариативных модулях и курсах сосредоточены практико-ориентированные дисциплины, а в Китае – это преподаваемые дистанционно дисциплины теоретические и общеобразовательные, так как учебный процесс в аудиториях в основном сосредоточены вокруг творческих проектов. Общим является учет индивидуальных потребностей учащихся, которые имеют возможность выстраивать свой образовательный маршрут и реализовывать свои планы на будущее в профессии, которая сама по себе предполагает выбор между академическим и педагогическим образованием.

*Ключевые слова:* российско-китайское сотрудничество, художественное образование, образовательная политика, интернационализация художественного образования, дистанционные технологии, международное сотрудничество в области образования

Несмотря на давние связи, между художественным и художественно-педагогическим образованием России и Китая существуют культурные и методологические различия, но, как отмечает В. П. Борисенков, «при общности главного достижения – сохранение социально ориентированной политики образования в условиях рыночной экономики» [5, 3]. Одной из точек соприкосновения в рамках высшего образования указанных профилей стала вариативность, активно внедряемая в программы обеих стран. Разработка и реализация образовательных программ в соответствии с принципом вариативности – это когда будущие педагоги-художники выбирают модули, курсы, дисциплины, учебные задания и даже формы занятий, ориентируясь на свои потребности.

Примечательно, что со стороны исследователей достаточно высок интерес к реализации данного принципа при подготовке художественно-педагогических кадров в Китае. Среди них следует упомянуть Е. Ф. Командышко и Т. В. Надолинскую [2], Н. Яфэй и С. К. Ткалич [11], Ш. Хао и С. Д. Попадинец [8], Сунь Исюэ [1], Цзюй Чжаочунь [9] и др. В российских вузах данными вопросами занимаются В. А. Шишкина [10], Г. Ю. Коробко [3], С. П. Роцин [6], А. И. Сухарев [7], Н. В. Курбатова и др. [4]. Отметим особо: перечисленные авторы указывают на то, что педагог-художник должен владеть широким спектром художественно-выразительных средств, техник, приемов и, конечно, знанием кругозором. Это определяет важность применения вариативности как одного из главных принципов организации образовательного процесса при подготовке таких специалистов.

Целью настоящей публикации является рассмотрение особенностей методики, а также методов организации учебной деятельности профессионально-ориентированного образования в условиях вариативности в современных художественно-педагогических вузах России и Китая и выявление общих черт,

что позволит уточнить понимание сущности вариативности и ее места в образовательном процессе. Для реализации данной установки обратимся к крупнейшим художественно-педагогическим вузам двух стран, а именно Институтам искусств Пекинского и Нанкинского педагогических университетов, а также соответствующим структурным подразделениям Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (далее – РГПУ им. А. И. Герцена) и Московского педагогического государственного университета (далее – МПГУ).

МПГУ и РГПУ им. А. И. Герцена – ведущие педагогические вузы России – предлагают будущим педагогам-художникам программы, которые, с одной стороны, дают методический базис, необходимый для реализации принципа вариативности в педагогической сфере, а с другой – художественно-творческие умения и знания, которыми можно распорядиться в качестве художника и теоретика искусства. В одном этом уже сказывается вариативный характер обучения и его конечной цели, которая напрямую зависит от планов обучающихся. Более того, МПГУ реализует программу так называемого «универсального бакалавриата», то есть в течение первых двух курсов студент может обучаться по двум программам: основной (академической) и дополнительной (педагогической). Первая дает ему компетенции, которые можно реализовать в художественно-творческой профессии, а вторая – понимание учебно-методической специфики преподавания искусства. Внутри образовательных программ обучение разделяется на циклы, в каждом из которых предлагается определенный комплекс дисциплин. Они связаны между собой целями и задачами, направленными на получение определенных компетенций. К примеру, существуют такие циклы, как «Гуманитарный, социальный и экономический цикл», «Математический и естественнонаучный цикл» или «Профессиональный цикл». В свою очередь, данные циклы градируются на две части: основную, то есть со спектром предметов, обязательных для усвоения, и ту, что пред-

ставляет собой дисциплины по выбору. Последнюю из числа предложенных формирует сам обучающийся. Так, будущий педагог-художник, невзирая на специализацию, может обучаться в рамках таких курсов, как «История изобразительного искусства», «Основы черчения и начертательной геометрии», «Компьютерная графика», «Рисунок», «Живопись», «Композиция», «Скульптура», «Пластическая анатомия», «Художественное оформление в образовательном учреждении» и др. В данном списке преобладают практические художественно-творческие предметы, так как теория преимущественно сосредоточена в обязательной части.

Иной подход к реализации вариативности отличает систему подготовки в Институте художественного образования РГПУ им. А. И. Герцена. В данном вузе не предлагаются циклы, как в МПГУ, но обучающиеся, осваивая программу, могут выбрать курсы по выбору и даже вариативные модули. Правда, они не универсальны. Их содержание и тематика зависят от осваиваемой специальности. Так, будущим педагогам-художникам, связанным с живописным искусством, предлагается изучить «Композицию в живописи», «Фигуру в технике монохромной живописи», «Портрет в живописи», «Современные аспекты композиции» и др. Тем, кто осваивает визуальные искусства, преподаются «Современные аспекты композиции», «Монохромная живопись», «Композиция в академической станковой живописи», «Специальный рисунок» и другие дисциплины, которые помогают им усвоить изобразительную грамотность, так как в основной программе на это отведено мало часов.

Китайские художественно-педагогические вузы в своей образовательной деятельности демонстрируют другую модель реализации принципа вариативности. Институт искусств Пекинского педагогического университета ввел в образовательную программу обязательные и вариативные курсы, подобно тому, что делают российские коллеги. Последние выбираются студентами каждый семестр самостоятельно. Однако большая

часть вариативных курсов не связана с художественно-творческой деятельностью. Они представлены общеобразовательными предметами или теми дисциплинами, которые могут в будущем помочь выпускнику вуза. К их числу относятся разные виды спорта, которыми можно заниматься, иностранные языки, направления психолого-педагогического знания и др.

Здесь речь идет о первых двух годах обучения. Однако в дальнейшем вариативные курсы уже начинают связываться с будущей профессией: «Искусство классики и культурное наследие», «Восточная и западная культуры», «Международное видение и диалог цивилизаций» и др. Очевидно, что профессиональные курсы по выбору – это теоретические знания, так как основное учебное время последних двух курсов бакалавриата, в основном, отведено на практическую творческую работу и подготовку к диплому. Причем почти все эти курсы студенты проходят онлайн.

В Институте изящных искусств Нанкинского педагогического университета также предлагаются курсы по выбору. Подобно другим вузам, они дополняют основную образовательную программу, но преподаются исключительно в онлайн-формате на специальной интернет-платформе. Последнее обусловлено тем, что в вариативных дисциплинах теория преобладает над практико-ориентированными предметами. При этом определение, какие курсы будет посещать студент, зависит не только от него, но и от курирующего его преподавателя-наставника, который в дальнейшем, как правило, становится руководителем творческих проектов и дипломной работы. Состоит составляется образовательный маршрут, по которому и следует обучающийся. Важно также подчеркнуть, что существующая в Китае система кредитов обуславливает необходимость внимательного отношения студентов и к обязательным, и вариативным курсам, так как за все курсы они получают необходимые им баллы.

В заключение отметим, что в России и Китае вариативность в художественно-педагогической подготовке студентов вузов достаточно распространена. Она сильно влияет на структуру и содержание образовательных программ. В обеих странах она разделяется на две составляющие, основную и вариативную. Тем не менее решают они разные задачи. Так, в российских педагогических вузах вариативные дисциплины непосредственно связаны со специальностью, так как они углубляют художественно-практические навыки будущего педагога-художника<sup>1</sup>. Это важно в условиях недостатка часов на аудиторные занятия. В представленных педагогических вузах Китая вариативные дисциплины также помогают дополнить образовательную программу, но за счет знакомства студентов с теоретическими основами их будущей профессии, а также дополнительными знаниями из других сфер, которые также могут им помочь в дальнейшем. Формат работы в основном дистанционный. Общим для российских и китайских учреждений педагогического образования является то, что они в обязательном порядке учитывают индивидуальные особенности и потребности своих обучающихся, предлагая свободу выбора и наделяя тем самым программы необходимой для этого гибкостью. Более того, они за счет вариативности устраняют пробелы в существующих программах обучения, повышая качество подготовки.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Исюэ С.* Интерактивные технологии обучения как средство совершенствования профессионально-педагогической подготовки школьных учителей изобразительного искусства в вузах Китая : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08. М., 2011. 21 с.

---

<sup>1</sup> См.: *Лескова И. А.* Чему учить художника? (К вопросу о проблеме обновления содержания высшего художественного образования) // Художественное образование и наука. 2018. № 4 (17). С. 22–27.

2. *Командышко Е. Ф., Надолинская Т. В.* Трансформация системы музыкального образования в России и Китае в контексте глобализации и медиатизации // Казанский педагогический журнал. 2022. № 2. С. 27–32.
3. *Коробко Г. Ю.* Профессиональная подготовка художников-педагогов в условиях вариативных форм и средств изобразительной деятельности : теория и методика профессионального образования : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08. Краснодар, 2006. 19 с.
4. *Курбатова Н. В.* К вопросу о стратегии повышения качества профессиональной подготовки художника-педагога // Проблемы управления качеством образования : сборник избранных статей Международной научно-методической конференции (Санкт-Петербург, 28 сентября 2021 г.). Санкт-Петербург : ГНИИ НАЦРАЗВИТИЕ, 2021. С. 16–20.
5. Россия – Китай: тенденции развития образования в XXI веке : сравнит. анализ / отв. ред., сост.: В. П. Борисенков, Мэй Ханьчэн ; отв. за пер. с кит. О. А. Машкина. Москва : Наука, 2019. 662 с.
6. *Роцин С. П.* Научное обоснование основных положений изобразительного искусства – важнейшая задача методики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 1 (33). С. 236–241.
7. *Сухарев А. И. Пронина Н. К.* Интеграционная специфика живописи на начальном этапе подготовки будущих художников-педагогов // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 2 (63). С. 168–171.
8. *Хао Ш., Попадинец С. Д.* Некоторые вопросы процесса стандартизации образования в Китае: современный этап // Инновации в социокультурном пространстве : материалы XII Международной научно-практической конференции (Благовещенск, 2019). Благовещенск : Амурский государственный университет, 2019. С. 170–176.
9. *Чжаочунь Ц.* Процесс обучения изобразительному искусству в системе высшего художественно-педагогического образования

России и Китая : дис ... канд. пед. наук : 13.00.01. Волгоград, 2014.  
165 с.

10. *Шишкина В. А.* Педагогическое сопровождение личностно-профессионального становления будущих учителей изобразительного искусства : автореф. дис. ... докт. пед. наук : 13.00.02, 13.00.08. Москва, 2006. 41 с.

11. *Яфэй Н., Ткалич С. К.* Возможности педагогического творческого эксперимента в академическом художественном образовании // Научно-образовательный журнал для студентов и преподавателей «*StudNet*». 2021. № 7. С. 1544–1557.



*Ляо Чжэндин*

## **Дистанционные технологии как фактор российско-китайского сотрудничества в области художественного образования в XXI веке**

*Аннотация.* В статье дан анализ преимуществ и недостатков использования дистанционных технологий в образовании и их роли в обмене педагогическим опытом. Автором подчеркивается, что в России и Китае предпринимаются большие усилия по расширению возможностей для обучения иностранных студентов в рамках двусторонних соглашений; большинство китайских студентов обучается в российских вузах дистанционно, эти технологии стали значимым фактором развития сотрудничества двух стран в области художественного образования в XXI веке.

*Ключевые слова:* дистанционные технологии, российско-китайское сотрудничество, художественное образование, обучение иностранных студентов

В настоящее время Россия и Китай предпринимают большие усилия по расширению возможностей для обучения иностранных студентов в рамках двусторонних соглашений. В сфере художественного образования наблюдается не только небывалый рост программ, проектов и соглашений, свидетельствующих об интенсивном развитии двустороннего сотрудничества, но также пересмотр и модернизация существующих образовательных моделей и практик в поисках инновационных средств повышения качества образования в связи с новыми требованиями общества и условиями среды.

Вопросы сотрудничества, реализация отдельных программ и проектов, история, современное состояние и возможные перспективы совместной деятельности представителей двух стран в области культуры, науки и образования стали

предметом изучения многих исследователей (Т. Л. Гурулева [3; 4; 5], Н. И. Козлов, Ван Цзянин [7] и др.).

Другой вектор исследований направлен на проблему дистанционных технологий в образовании. Сравнительно недавно под влиянием ограничений, появившихся в эпоху пандемии как в китайской, так и в российской науке, было опубликовано довольно много работ, предметом специального исследования которых стали возможности и проблемы внедрения дистанционных технологий в сферу художественного образования (Ван Шоци [1], Н. Н. Григоренко, В. Н. Борздун, О. В. Дворовенко, Е. Ф. Сергеева [2], Ма Имин [9], И. Н. Полынская [11], С. В. Супрун, В. С. Еремкина [12], Л. Н. Царева [13], Чан Хунбинь [14] и др.). При этом вопросы использования дистанционного обучения в контексте русско-китайского взаимодействия в сфере обучения художественным специальностям остаются на периферии научного дискурса. В то же время обращение к данной проблематике представляется весьма значимым и актуальным, принимая во внимание то, что большинство китайских студентов обучаются в российских вузах дистанционно, и эти технологии стали не только частью совместного образовательного пространства, но и важным фактором актуальной реализации сотрудничества двух стран в области художественного образования и дальнейшего развития взаимодействия.

Рассмотрение указанной проблематики затрудняет то, что российско-китайское сотрудничество в области художественного образования имеет много форм – от организации сетевых университетов и совместных образовательных программ до обмена студентами. Соответственно, каждая форма взаимодействия требует особых подходов к внедрению дистанционных технологий.

В первую очередь обратимся к вопросам о том, нужны ли они в принципе, какие преимущества дистанционные технологии могут обеспечить в контексте реализации русско-китайского образовательного сотрудничества. В этой связи представляет интерес исследование Т. Л. Гурулевой, посвященное

проблеме интеграции иностранных студентов в образовательное пространство зарубежного вуза и поиску педагогических технологий, позволяющих облегчить адаптацию к инокультурной образовательной среде. Т. Л. Гурулева приходит к выводу, что в целях эффективной интеграции иностранных студентов в образовательный процесс вуза необходимо сочетать разноязычные информационные средства обучения с интерактивными педагогическими методами, которые адаптированы к учебным группам с международным составом обучающихся [3]. Соответственно, такие интерактивные методы обучения, как дистанционное обучение, виртуальные игры, конференции, семинары становятся необходимым условием повышения качества образования и успешной интеграции иностранных учащихся в учебный процесс вуза, поскольку способствуют организации взаимодействия преподавателя с обучающимися и студентов между собой, а также обеспечивают условия для создания «комфортных условий обучения для иностранных студентов, при которых они могут почувствовать свою успешность и интеллектуальную состоятельность. Эти методы делают процесс обучения продуктивным, позволяя иностранным обучающимся максимально эффективно овладевать заданными ФГОС ВО общекультурными и профессиональными компетенциями» [3, 145]. Исследование Т. Л. Гурулевой раскрывает преимущества и принципы использования таких интерактивных методов обучения, как тренинг, метод портфолио, мастер-класс, деловая игра, брейнсторминг, методы моделирования и проекта и др., однако дистанционные технологии, к сожалению, остаются за его пределами.

Как показывают исследования, активизация российско-китайского сотрудничества в сфере образования, науки, искусства, культуры относится к началу XXI века, однако осознание востребованности дистанционных технологий в этой связи появилось далеко не сразу. Очевидно, что резкий поворот в сторону нового образовательного формата наметился в 2020 году,

когда угроза пандемии *COVID-19* сделала невозможным осуществление образовательного процесса в привычном понимании<sup>1</sup>. Условия того времени требовали незамедлительного перехода на дистанционный режим, что создало большое количество трудностей, в частности связанных с недостаточной степенью изученности дистанционных технологий, отсутствием опыта их широкомасштабного применения в ходе подготовки студентов по различным специальностям, недостаточной цифровой грамотностью педагогических кадров. Более того, выяснилось, что такой формат имеет свои ограничения в зависимости от специфики той профессиональной области, в которой ведется подготовка.

Ко второй половине 2020 года в России были достигнуты значительные успехи, которые заключались в серьезном повышении уровня цифровой грамотности преподавателей. Опытным путем удалось выработать оптимальные методы работы в условиях электронной образовательной среды, были созданы онлайн-платформы, расширены базы электронных данных, содержащие учебные материалы. В Китае переход на электронный режим произошел на порядок быстрее и легче. Этот факт можно объяснить эффективностью реформирования системы образования, которое с 2018 года было нацелено на приведение национальной образовательной системы в соответствие эпохе информатизации и цифровизации (правительственный «План 2035» от 2018 года). Как свидетельствуют исследователи Е. Ю. Сизых и А. А. Дюг, «к февралю 2020 года сформировалась достаточно качественная и благоприятная информационная среда, способствующая успешному переводу обучения в дистанционный формат в сжатые сроки» [6, 493]. Интересно, что именно опыт успешного внедрения дистанци-

---

<sup>1</sup> См.: Ильинская Н. И. Инновационные технологии в сфере образования: преподаватель как основной субъект образовательного процесса в эпоху цифровой трансформации// Художественное образование и наука. 2021. № 2 (27). С. 6–14.

онных технологий в учебную среду привел китайских теоретиков и государственных деятелей к инициативе продвижения некоторых элементов дистанционного обучения во внешнее образовательное пространство, на международный уровень. И в первую очередь, на специальные агрегированные платформы (такие, например, как *Xuetang* и *iCourse*) было выложено более ста образовательных курсов. Известный факт, что Россия еще в бытность СССР в 50–60-х годах XX века оказала большое влияние на становление национальной системы художественного образования Китая. На современном этапе китайские вузы активно заимствуют, интегрируют и развивают русские педагогические технологии в обучении дисциплинам художественного цикла.

Однако если говорить о применении дистанционных технологий как в рамках художественного образования, так и на уровне международного сотрудничества в этой сфере, то можно сказать, что ситуация кардинально изменилась. В настоящее время Китай является одним из лидеров в деле выстраивания единого образовательного пространства с применением дистанционных технологий. Страна делится своим опытом и технологиями со своими партнерами, в частности в рамках проекта «Один пояс – один путь», реализуя активную методологическую поддержку педагогам других стран. Отдельного упоминания заслуживает Международный Институт онлайн-обучения, который был основан в 2020 году. В организацию входят 11 вузов Африки, стран АТР, четыре университета и восемь компаний *hi-tech* индустрии КНР. В своей деятельности Международный Институт придерживался цели «снизить негативное влияние пандемии на системы образования развивающихся стран, расширить доступ развивающихся стран к качественному высшему образованию в условиях закрытия учебных заведений» [6, 494].

В эпоху пандемии остро встали вопросы дальнейшего продолжения сотрудничества между российскими и китайскими

ми вузами. В новых условиях, очевидно, были невозможны программы академической мобильности, студенты не могли покинуть свои страны, чтобы приехать на обучение. Неизбежно встал вопрос о новых формах работы с зарубежными вузами-партнерами. Дистанционные технологии стали закономерным решением, которое позволяло минимизировать риски и обеспечить учебному процессу эффективность в новых условиях и в соответствии с требованиями времени.

В силу того, что представления о дистанционных образовательных технологиях были сформированы в китайской и российской педагогической науке сравнительно недавно, существует довольно большое разнообразие трактовок этого понятия. Взаимодействие педагога и обучающихся между собой на большом расстоянии, технология обучения на расстоянии, синтетическая форма обучения, сочетающая широкий спектр традиционных и новых информационных технологий, учебный процесс с включением телекоммуникаций, когда его участники находятся на расстоянии друг от друга [8] – все эти определения пересекаются и в целом некоторым образом отражают те процессы, которые задействуются в ходе реализации совместных проектов России и Китая в области художественного образования. В этом контексте дистанционные технологии стоит понимать в более широком смысле – как «совокупность методов, средств обучения и администрирования учебных процедур, обеспечивающих проведение учебного процесса на расстоянии на основе использования современных информационных и телекоммуникационных технологий» [10]. Концепции самостоятельного обучения в данном случае носят основополагающий характер. В то же время использование дистанционных технологий в рамках совместных проектов России и Китая в области художественного обучения позволяет реализовать ряд новых задач, которые определяются специфическим контекстом создания единого международного образовательного пространства.

Очевидно, что дистанционные технологии будут полезны, прежде всего, для адаптации студентов в незнакомую для них социокультурную и образовательную среду. Социальные сети, семинары и мастер-классы, которые проводятся онлайн, помогают расширить образовательные возможности иностранных студентов, способствуют их общению с педагогами и другими учащимися, обеспечивают постоянную поддержку, быструю обратную связь в случае появления проблем и трудностей – в целом способствуют диверсификации форм взаимодействия с иностранными студентами.

Другим важным аспектом является то, что дистанционные технологии во многом оптимизируют структуру сотрудничества между Китаем и Россией в сфере художественного образования. Использование подобных технологий является особенно перспективным с точки зрения расширения совместных образовательных программ.

Как показывает опыт совместных российско-китайских проектов, сотрудничество между двумя странами постоянно расширяется и порождает новые каналы и формы взаимодействия. Руководствуясь установкой на внешнюю интернационализацию, как китайские, так и российские вузы стремятся внедрять новые подходы и технологии в организации совместной деятельности. В этом смысле дистанционные технологии также открывают большие перспективы.

Таким образом, у каждой из стран был свой путь интеграции дистанционных технологий в национальную систему художественного образования. Движение китайских вузов к цифровизации и интерактивным технологиям обучения началось раньше, чем в России, поэтому сегодня опыт Китая представляет большую ценность для российских вузов. В новых реалиях Россия и Китай продолжают совершенствовать пути и формы взаимодействия, и дистанционные технологии ввиду их серьезного потенциала имеют большое значение для будущего развития и оптимизации двустороннего сотрудничества. Сотруд-

ничество Китая и России в сфере художественного образования представляет ценность для обеих сторон: китайские вузы получают доступ к российским ресурсам в сфере художественной педагогики, для российских вузов китайский опыт использования дистанционных технологий становится ресурсом для повышения качества образовательной системы. Подводя итог, следует согласиться с российскими учеными в том, что «прорыв в информационно-коммуникационных технологиях, а также трансформации, происходящие в системах высшего образования в рамках масштабной цифровизации социально-экономических процессов, дают возможности раскрыть в полной мере потенциал сотрудничества России и Китая в образовательной сфере» [6].

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ван Шоци. Дистанционные технологии в художественном образовании // Искусствознание и педагогика диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия : материалы VIII Международной межвузовской научно-практической конференции. Санкт-Петербург : Астерион, 2020. С. 134–140.
2. Григоренко Н. Н., Борздун В. Н., Дворовенко О. В., Сергеева Е. Ф. Дистанционные образовательные технологии и художественное образование: вызовы времени и реальность // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 55. С. 204–211.
3. Гурулева Т. Л. Педагогические технологии интеграции иностранных студентов в образовательное пространство вуза (на примере студентов из КНР) // Высшее образование в России. 2016. № 3. С. 144–153.
4. Гурулева Т. Л. Совместные образовательные программы России и Китая: состояние и проблемы реализации // Высшее образование в России. 2018. Т. 27, № 12. С. 93–103.
5. Гурулева Т. Л., Бедарева Н. И. Сотрудничество России и Китая в области создания сетевых университетов и совместных обра-



- зовательных учреждений // Высшее образование в России. 2019. Т. 28, № 4. С. 108–123.
6. *Дюг А. А., Сизых Е. Ю.* Состояние и перспективы развития систем высшего образования России и Китая // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы XI международной научно-практической конференции. Благовещенск : Благовещенск. гос. пед. ун-т, 2021. С. 491–496.
  7. *Козлов Н. И., Ван Цзянин.* Современное сотрудничество России и Китая в области культуры и образования // Культура и цивилизация. 2021. Т. 11, № 6–1. С. 228–236.
  8. *Курушин П. Д.* Определение термина «дистанционные образовательные технологии» // Вестник научных конференций. 2022. № 5–1 (81). С. 60–61.
  9. *Ма Имин.* Перспективные направления дистанционных технологий в художественном образовании // Наука и школа. 2022. № 2. С. 192–200.
  10. Обучение с применением дистанционных образовательных технологий. URL: [https://www.232spb.ru/about/education/distance\\_obuchenie/](https://www.232spb.ru/about/education/distance_obuchenie/) (дата обращения: 21.10.2023).
  11. *Полынская И. Н.* Дистанционные образовательные технологии в художественном образовании // НИЦ Социосфера: сборники конференций. 2013. № 37. С. 54–56.
  12. *Супрун С. В., Еремкина В. С.* Проблемы художественного образования в условиях дистанционного обучения // Международный журнал экономики и образования. 2021. Т. 7, № 1. С. 27–44.
  13. *Царева Л. Н.* Дистанционная форма обучения в художественном образовании // Конференциум АСОУ : сборник научных трудов и материалов научно-практических конференций. 2020. № 2–2. С. 132–135.
  14. *Чан Хунбинь.* Особенности дистанционного обучения в высшем художественном образовании // Культурное пространство России и Монголии: теоретические и практические аспекты актуализации культурного наследия : материалы IX международной научно-практической конференции. Улан-Удэ : Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2021. С. 355–359.

## ***Цуй Вэньсинь***

### **Обучение изобразительному искусству как сфера российско-китайского сотрудничества в XXI веке**

*Аннотация.* В настоящее время активно развивается взаимодействие Китая и России в сфере культуры и образования. Особый интерес в этой связи представляет сотрудничество двух стран в области обучения изобразительному искусству. В статье проводятся систематизация и анализ существующей научной литературы, посвященной различным аспектам данной проблематики, а также обобщаются результаты ряда российско-китайских проектов, которые осуществляются в рамках коллаборации между учреждениями образования, культуры, искусства и науки. В ходе анализа выявляются основные характерные черты и направления совместной деятельности в области обучения изобразительному искусству. На основании рассмотрения проектов таких учреждений России и Китая, как МГАХИ им. С. И. Сурикова, РГПУ им. Герцена и РГХПУ им. С. Г. Строганова, Школа изобразительного искусства и дизайна Академии Хэйхэ, Художественный институт Педагогического университета Цзянси и др. делается вывод о том, что в настоящее время наибольшее распространение получил комплексный подход к реализации сотрудничества: научные семинары и симпозиумы совмещены с выставочными мероприятиями, образовательный процесс – с пленэрными практиками и мастер-классами, результаты которых также представляются на выставках и конкурсах.

*Ключевые слова:* изобразительное искусство, российско-китайское сотрудничество, художественное образование России и Китая, образовательная политика, интернационализация художественного образования, академическая мобильность, международное сотрудничество в области образования

В настоящее время Россия и Китай имеют признанные во всем мире самобытные педагогические системы и методики в сфере

обучения изобразительному искусству. Актуальной тенденцией развития современной системы художественного образования в обеих странах является интернационализация вуза, которая представляется действенным механизмом его интеграции в мировое образовательное пространство, что должно способствовать продвижению бренда вуза на мировом рынке образовательных услуг, а также обеспечить возможности для подготовки конкурентоспособных специалистов [5]. Результатом стало расширение связей учебных учреждений с зарубежными вузами и укрепление сотрудничества в сфере образования. Особенно интенсивно подобные коллаборационные процессы протекают между образовательными системами России и Китая. Если говорить именно о сфере художественного образования, то здесь существует ряд специфических факторов, которые создали благоприятные условия для такого тесного сотрудничества. Безусловно, на первый план выходит геополитический контекст и концепции открытого образовательного пространства, продвигаемые как в России, так и Китае. В то же время именно в сфере художественного образования плодотворное сотрудничество двух стран имеет довольно долгую историю.

В 50–60-х годах XX века, сразу после образования КНР, наблюдается широкомасштабный перенос советской педагогической модели обучения художественным специальностям на китайскую почву. И сегодня, когда в Китае действует своя система художественного образования, обладающая национальной самобытностью, в стране сохраняется интерес к российским педагогическим ресурсам [4]. Цель настоящего исследования – систематизация и обобщение имеющихся в науке данных, в том числе на основе сравнительных исследований, касающихся актуального развития теории и практики преподавания изобразительного искусства в двух странах и создание концептуальных оснований для организации и продвижения российско-китайского сотрудничества в данной сфере.

В настоящее время среди китайских и российских ученых наблюдается большой интерес к сравнительному изучению систем обучения изобразительному искусству в России и Китае, другое направление исследований формируется вокруг проблемы совершенствования национальной системы обучения изобразительному искусству в рамках подготовки по художественным специальностям [7]. Интерес к сравнительному анализу российских и китайских педагогических моделей отнюдь не случаен. Опыт недавно реализованных совместных проектов позволил выявить ряд проблем, которые возникают в процессе создания объединенного образовательного пространства. В их числе – глубинные различия между системами художественного образования в России и Китая.

Как пишут исследователи С. Н. Казарин и Т. Ю. Казарина по результатам реализации совместной образовательной программы в области графического дизайна между Чанчуньским педагогическим университетом и Кемеровским государственным институтом культуры, эти различия затрагивают базовые основы методики обучения в двух странах и выражаются в следующем: «...российская система художественного образования основана на ведущем методе при подготовке специалистов в области изобразительного искусства – рисование с натуры... А китайская система художественного образования традиционно основывается на методе копирования образцов. Оба метода исторически складывались на протяжении многих столетий и имеют исторические основания, связанные с традициями национальных художественных школ России и Китая» [2, 198].

Как российские, так и китайские исследователи свидетельствуют в то же время о недавней кардинальной трансформации китайского обучения изобразительному искусству, которая состоит в том, что в качестве основы подготовки будущих художников выдвигаются занятия по академическому рисунку, причем в этом контексте в систему художественного об-

разования Китая интегрируется методика обучения рисунку в традициях академической школы России [2]. Исследователь Юй Аньдун указывает на то, что эти изменения напрямую вытекают из российско-китайского сотрудничества в области художественного образования в XXI веке [10]. Так, сыграло роль то, что многие китайские педагоги, сотрудники художественных вузов страны получили профессиональную подготовку в ведущих российских учебных учреждениях высшей школы. Кроме того, отмечается влияние такого фактора, как регулярные академические обмены преподавателями. Разумеется, при этом речь идет не о слепом копировании, но об интеграции зарубежного педагогического опыта. Помимо основ зарубежной академической живописи студенты продолжают осваивать принципы и техники традиционной китайской живописи *гохуа*<sup>1</sup> [9].

Возвращаясь к тезису, высказанному С. Н. Казариным и Т. Ю. Казариной относительно специфики различий между китайской и российской системами обучения, необходимо отметить, что, как показывают другие недавние исследования по данной проблематике, схема, в которой китайское художественное образование сводится к принципу копирования образцов, а российское – к рисованию с натуры, является весьма упрощенной. Обратимся в этой связи к диссертации исследователя Цзюй Чжаочуня «Процесс обучения изобразительному искусству в системе высшего художественно-педагогического образования России и Китая» [8]. Ученый приводит свидетельства в пользу того, что в современном контексте модернизации образовательной системы в России и в Китае можно дифференцировать три направления: «академическое, в основе которого лежит реалистическое направление в искусстве и классическое направление в дидактике; традиционное, предполагающее в Китае знакомство студентов с традиционной китайской

---

<sup>1</sup> См.: Сураева Н. Г. Из истории формирования Императорской академии живописи в Китае // Художественное образование и наука. 2021. № 3 (28). С. 83–92.

живописью и освоение ее приемов, а в России реализующееся в рамках художественно-прикладного творчества; инновационное, связанное с усилением западного влияния в живописи и с применением в изобразительном искусстве информационно-коммуникационных технологий» [8, 15].

Соответственно, Цзюй Чжаочунь приходит к выводу, что можно говорить о преобладании в Китае традиционного направления, а в России – академического. Актуальные принципы обучения изобразительному искусству студентов художественно-педагогического профиля, по мнению автора, отличаются противоречивостью. Если российские вузы стремятся привести академическое направление в соответствие духу и требованиям времени, модернизировать технологии и методы, используемые для обучения студентов изобразительному искусству, то китайские учебные учреждения развивают традиционное и инновационное направления [8, 15]. На наш взгляд, в этом тезисе содержится не так уж много противоречий. Дело в том, что академическое направление в России также можно считать традиционным, а модернизация педагогических технологий и методов во многом мыслится как внедрение инноваций.

Рассматривая проблему обучения изобразительному искусству в контексте российско-китайского сотрудничества в XXI веке, нужно отметить, что в целом в данной сфере сформировалось несколько направлений: обучение китайских студентов в художественных вузах России, реализация совместных программ России и Китая в сфере обучения изобразительному искусству, привлечение российских специалистов для модернизации художественного образования в отдельных вузах, совместные внеобразовательные проекты в области изобразительного искусства. С исторической точки зрения, по всей вероятности, обучение китайских учащихся в России было первой формой реализации русско-китайского сотрудничества в области преподавания изобразительного искусства. Много

позже, по окончании российских вузов и по возвращении домой, они становятся для китайского общества проводниками российских изобразительных принципов и педагогических методик. Исследователь Сюй Цидун приводит сведения о том, что в начале XXI века Китай начал поддерживать обучение своих студентов в России: «...в 2002 году две группы выдающихся студентов-искусствоведов были отобраны для обучения в России» [6, 84]. Именно китайские выпускники российских вузов активно устанавливают связи с бывшими *Alma mater* как личного характера, так и на уровне соглашений о сотрудничестве. Их инициативы включают различные формы совместной деятельности вузов двух стран: организацию образовательных программ, практик и пленэров, внеобразовательных проектов. Большой интерес представляет, например, пленэрная практика российских художников в Китае. Как указывают исследователи С. В. Курасов и Ми Цяомин, в начале XXI столетия многие российские вузы, например МГАХИ им. С. И. Сурикова, РГПУ им. Герцена и РГХПУ им. С. Г. Строганова, подключились к процессу пленэрной подготовки китайских студентов. Это сотрудничество выдвинуло новые требования к художественным вузам, а именно создало предпосылки для разработки новейшей специальной методики проведения пленэров, в которой нашли отражение как современные, так и традиционные академические средства высшего художественного образования [3].

Другой важной предпосылкой развития тесного сотрудничества Китая и России в сфере обучения изобразительному искусству стали выставки. Как отмечают С. В. Курасов и Ми Цяомин, с конца XX века в Китае наблюдается резкий рост интереса к русскому искусству, в связи с чем в стране организуются многочисленные выставочные мероприятия. Приглашенные из России художники, которые принимали участие в этих выставочных проектах, также во многом с их помощью заложили основу будущего сотрудничества уже в образовательной сфере. Так, например, указанные «выставки и послу-

жили отправной точкой для многолетнего сотрудничества Евгения Ромашко, а также других преподавателей и студентов РГХПУ им. С. Г. Строганова с Китаем» [3, 83].

Говоря о других направлениях двустороннего сотрудничества между Россией и Китаем в области обучения изобразительному искусству, укажем на приведенные ниже примеры.

- *Привлечение российских специалистов для модернизации художественного образования в отдельных вузах.* В данном случае интересен опыт деятельности Академии Хэйхэ, которая считается одним из важнейших в Китае центров образования и культурного обмена между двумя странами. Школа изобразительного искусства и дизайна в последние годы существенно продвинула сотрудничество с Россией в области художественного образования. Школа пригласила для работы российских педагогов, с их помощью реформировала систему обучения с опорой на учебные программы российских вузов по изобразительному искусству. Кроме того, значимым результатом российско-китайского сотрудничества стало создание базы художественной практики и творчества в России.

- *Совместные внеобразовательные проекты в области изобразительного искусства.* В данном случае также можно привести в пример деятельность сотрудников Школы изобразительного искусства и дизайна при Академии Хэйхэ, отдельным направлением которой стало взаимодействие с российскими учеными и экспертами и совместная вовлеченность в исследовательские проекты. В частности, проводятся российско-китайские конференции, художественные конкурсы и выставочные мероприятия. Во многих исследованиях отмечается наличие большого числа совместных выставочных проектов, причем, как правило, они не носят самостоятельного характера, но являются частью комплекса мероприятий и сопровождаются научными семинарами и симпозиумами. Так, например, 2016 год отмечен рядом совместных русско-китайских мероприятий, в которых были задействованы Художественный ин-



ститут Педагогического университета Цзянси и РГПУ им. А. И. Герцена. В рамках этого сотрудничества состоялась выставка русской живописи и скульптуры, прошел научно-исследовательский семинар по теме выставки. В том же году обе организации приняли участие в другом проекте, в котором был задействован еще Музей живописи провинции Цзянси и который был поддержан Управлением культуры Цзянси. Результатом коллаборации стала художественная выставка «Эпоха. Наследие», проведенная в музее. Здесь же состоялся научный форум, тема которого звучала как «Новая эпоха в российско-китайском искусстве» [4]. В ходе форума были подняты перечисленные ниже актуальные вопросы российско-китайского диалога в сфере искусства.

- *Реализация совместных программ России и Китая в сфере обучения изобразительному искусству.* В данном случае показателен пример сотрудничества Вэйнаньского педагогического университета и Московского педагогического государственного университета. На их базе был создан Московский институт искусств, который располагается в городе Вэйнань провинции Шанси [1]. Институт реализует ряд совместных образовательных программ, предполагающих единый учебный план. Одной из таких программ является подготовка по направлению 44.03.01 «Изобразительное искусство». В ее основе лежат образовательные стандарты КНР и ФГОС России, что обеспечило соответствие данной программы требованиям и стандартам, предъявляемым к художественному образованию в обеих странах. Этот проект дает возможности для внедрения новейших образовательных технологий, в частности принципов дистанционного обучения. Интерес представляет то, как созданная образовательная система меняет мышление китайских учащихся. Педагоги стараются развивать у них креативное мышление, творческий и инновационный подход к решению профессиональных задач, аналитические и исследовательские качества (путем внедрения студенческих творческих работ). Про-

блемой является «высокий уровень “копировального метода”»: китайские студенты прекрасные копировальщики, но при постановке творческих задач возникают сложности... Преподаватели из России... мотивируют студентов МИИ на развитие и познание нового» [1, 194, 196].

Таким образом, на современном этапе обучение изобразительному искусству является одной из наиболее динамично развивающихся сфер российско-китайского сотрудничества. Рассмотренный материал, показал, что ведущая тенденция в этой области – комплексный подход к реализации сотрудничества: научные семинары и симпозиумы, как отмечалось выше, совмещены с выставочными мероприятиями, образовательный процесс – с пленэрными практиками и мастер-классами (созданные там работы также представляются на выставках и конкурсах). В качестве результатов российско-китайского сотрудничества в области обучения изобразительному искусству следует отметить взаимопроникновение художественных традиций и культур двух стран, модернизацию и повышение качества художественного образования, а также конкурентоспособности вузов России и Китая в мире, укрепление межкультурного диалога двух стран.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Зубрилин К. М., Раздобарина Л. А.* Особенности реализации совместной образовательной программы (Россия – Китай) // Преподаватель XXI век. 2021. № 1. Ч. 1. С. 191–197.
2. *Казарин С. Н., Казарина Т. Ю.* Специфика реализации совместной образовательной программы в области графического дизайна между Чанчуньским педагогическим университетом и Кемеровским государственным институтом культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 192–203.
3. *Курасов С. В., Ми Цяомин.* Россия-Китай: диалог искусств и практика совместных пленэров // Декоративное искусство и пред-

метно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2023. № 2–1. С. 76–89.

4. *Ляо Чжэндин*. Художественные обмены и сотрудничество Художественного института Педагогического университета Цзянси с вузами России в XXI веке // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сборник статей. Санкт-Петербург : Книжный дом, 2018. С. 331–352.
5. *Рязанцева И. В., Соболева Е. Л., Матвеева И. В.* Интернационализация вуза как ключевой аспект подготовки конкурентоспособных специалистов // Творчество и современность. 2022. № 2 (17). С. 51–59.
6. *Сюй Цидун*. Китайско-российский культурный обмен в сфере искусства масляной живописи (на примере творчества Го Шаогана) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 61. С. 81–90.
7. *Цзюй Чжаочунь*. Перспективы совершенствования процесса обучения студентов изобразительному искусству в системе высшего художественно-педагогического образования Китая // Общество, наука и инновации : сборник статей. Уфа : РИЦ БашГУ, 2013. С. 215–218.
8. *Цзюй Чжаочунь*. Процесс обучения изобразительному искусству в системе высшего художественно-педагогического образования России и Китая : дис. ... канд. пед. наук. Волгоград, 2014. 165 с.
9. *Чжао Цзе*. Методика обучения основам академической живописи студентов китайских профильных вузов : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2014. 20 с.
10. *Юй Аньдун*. Традиции академического рисунка в художественно-педагогическом образовании России и Китая (сравнительный анализ) : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Санкт-Петербург, 2007. 25 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Ван Бинцюань** – соискатель кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства Белорусской государственной академии музыки. Научный руководитель – Вадим Леонтьевич Яконюк, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник образования Республики Беларусь, профессор кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства Белорусской государственной академии музыки.

**Ван Цзин** – аспирантка Российской государственной специализированной академии искусств. Научный руководитель – Евгения Олеговна Цветкова, кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор кафедры теории и истории музыки РГСАИ.

**Варламова Татьяна Петровна** – кандидат педагогических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, профессор Российской государственной специализированной академии искусств.

**Глушкова Ольга Рейнгольдовна** – кандидат искусствоведения, независимый исследователь.

**Горская Илона Александровна** – старший преподаватель Российской государственной специализированной академии искусств, сотрудник Финансового университета при Правительстве Российской Федерации.

**Диденко Наталья Станиславовна** – кандидат философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных дисциплин, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин Российской государственной специализированной академии искусств.

**Долинская Елена Борисовна** – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, профессор Российской государственной специализированной академии искусств.

**Козлова Татьяна Владимировна** – кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Российской государственной специализированной академии искусств.

**Лукина Галима Ураловна** – доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе ГИИ, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки РГСАИ, почетный профессор Пекинской академии искусств

**Ляо Чжэндин** – доцент Института изобразительного искусства Цзянсиского педагогического университета и научный руководитель магистрантов. Кандидат искусствоведения, почетный профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

**Ляхович Анастасия Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент, кафедра африканистики Санкт-Петербургского государственного университета.

**Ляхович Екатерина Викторовна** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания.

**Никодимов Игорь Юрьевич** – доктор юридических наук, проректор по учебной и научной работе, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Российской Государственной специализированной академии искусств.

**Овчарова Ольга Геннадиевна** – доктор политических наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Российской государственной специализированной академии искусств.

**Савелова Ирина Ивановна** – преподаватель фортепиано и концертмейстер Солнечногорской детской школы искусств, город Солнечногорск Московской области.

**У Чао** – аспирант кафедры теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств. Научный руководитель – Елена Борисовна Долинская, доктор искусствове-

дения, профессор РГСАИ, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

**Филиппов Олег Львович** – член Союза художников РФ, профессор кафедры дизайна Российской государственной специализированной академии искусств.

**Хань Дун** – аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный руководитель — доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор Виталий Геннадьевич Ананьев.

**Цуй Вэньсинь** – аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный руководитель — доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор Виталий Геннадьевич Ананьев.

**Чжан Май** – аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный руководитель – Виталий Геннадьевич Ананьев, доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор.

**Чжун Минь** – аспирант Московского государственного педагогического университета. Научный руководитель – Борис Анатольевич Караев, профессор, академик РАО, доктор педагогических наук.

**Юй Вэй** – аспирант Московского педагогического государственного университета. Научный руководитель – Александр Анатольевич Ярулов, профессор, доцент, доктор педагогических наук, кандидат психологических наук.

**Ян Нань** – аспирант Российской государственной специализированной академии искусств. Научный руководитель – Инна Михайловна Ромащук, доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной работе ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, профессор Российской государственной специализированной академии искусств.

# INFORMATION ABOUT THE AUTHORS, ABSTRACTS, KEYWORDS

## Section 1. CULTURE OF RUSSIA AND CHINA: THE CONNECTION OF TIMES

**Didenko Natalia S.** – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Humanities, Head of the Department of Humanities, Russian State Specialized Academy of Arts.

The Main Spiritual and Moral Principles in the Chinese Educational and Cognitive Tradition

*Abstract.* The article considers the main aspects and specifics of teaching the humanities to Chinese students. Based on the analysis of the classical works of outstanding Chinese scientists, as well as the fundamental works of sinologists who have attached great importance to the concept of “knowledge” (zhi) in Chinese spiritual culture (both in history and in modern times), the unicursal-systemic, imperative influence of zhi on the cognitive and educational culture of the Chinese in socio-cultural and personal aspects is revealed.

*Keywords:* knowledge, China, education, traditions, internal and external

**Kozlova Tatyana V.** – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor at the Department of Humanities, Russian State Specialized Academy of Arts.

Nature as a Symbol and Visualization of Spiritual and Philosophical Meanings on the Example of Chinese Landscape and Russian Icon

*Abstract.* The article provides a comparative analysis of Chinese landscape painting and landscape elements of Russian icons. The symbolism of objects, the connection of what is depicted with philosophical and spiritual-religious meanings are considered.

*Keywords:* Chinese painting, landscape element, icon, Chinese philosophy, Christianity

**Zhang Mai** – Postgraduate student of the Herzen State Pedagogical University of Russia. Scientific Supervisor – Ananyev V. G., Doctor of Cultural Studies, Candidate of Historical Sciences, Professor

Chinese Art Criticism on the Image of Man in Painting: the Evolution of Interpretation and Approaches to Studying the Problem

*Abstract.* Each historical epoch forms a kind of generalised image of a man of its time, which is reflected in art through specific artistic and expressive means. The aim of this article is to discuss how Chinese art historians interpret the problem of the pictorial image of a man, taking into account the process of evolution and transformation of knowledge about this artistic phenomenon. The study shows that Chinese scientists interpret the pictorial image of the contemporary as a unique, complex phenomenon: this image has never been limited to fixing personality traits or flat documentation, but is associated with an attempt to depict the spiritual world, to express a philosophical idea.

*Keywords:* image of the contemporary in painting, Chinese painting, portrait, Chinese art criticism

**Nikodimov Igor Yu.** – Doctor of Law, Vice-Rector for Academic and Scientific Work, Professor at the Department of Humanitarian Disciplines, Russian State Socialized Academy of Arts University.

General Trends in the Development of State and Law in the Era of Feudalism and Their Influence on Culture on the Example of Russia and China

*Abstract.* The issues of development of statehood and civilisations have always worried mankind. The famous “Book of Changes” by I Ching, as well as Hegel’s dialectics tried to penetrate into the essence of the development of statehood and civilisations. In addition, two main approaches have been developed by scientists in the study of states. These are Plato’s forms of government and Marx’s development of socio-economic formations. Using the example of the development of feudalism in Russia and China, it is shown that there are general patterns in the development of statehood. And the degree of development of statehood has a significant impact on culture.

*Keywords:* state, law, combinatorics of forms of government, culture



**Han Dong** – Postgraduate student of the Herzen State Pedagogical University of Russia.

Prospects and Current State of Knowledge on the Problem of Depicting the Image of the Leader in Chinese Art Criticism

*Abstract.* The expression of the leader's image in art is a topic that exists at the boundaries of art criticism, political science, sociology, and psychology. Chinese scholars have always shown keen interest in this field, especially in those periods of Chinese history, when the visualisation of exemplary personalities was a priority, inevitably leading to ideologisation. The article offers a systematisation and analysis of existing Chinese art theory in order to review and discuss the current state of knowledge on the problem of representing the leader in Chinese painting, and to identify prospects for further research on this issue.

*Keywords:* leader's image, hero in art, Chinese painting, approaches to the study, Chinese art theory, portrait

**Yang Nan** – Postgraduate student at the Russian State Specialized Academy of Arts. Scientific Supervisor – Romashchuk I. M., Doctor of Art Criticism, Professor, Acting Vice-Rector for Scientific Work of the State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts.

Wang Lisan's Piano Variations: Principles of the Embodiment of Folk Song Material

*Abstract.* The article deals with a little-known composition by the Chinese composer of the older generation Wang Lisan (1933–2013) – piano variations based on the folk song “Shintanyu” (“The Blue Flower”). A distinctive feature of the variations is the figuratively expressive disclosure of the plot, reminiscent of an ancient legend. The music organically combines the features of the national folklore and European music. This vivid and original work was published in a collection of selected piano pieces by Chinese composers in Shanghai and Moscow in 1957.

*Keywords:* Wang Lisan, piano variations “The Blue Flower”, national folklore, European traditions

**Wang Jing** – Postgraduate student of the Russian State Specialized Academy of Arts. Scientific Supervisor – Tsvetkova E. O., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor at the Department of Music Theory and History, Russian State Specialized Academy of Arts.

National Specifics in the Interpretation of Piano Concerto by Chinese Composers

*Abstract.* The article examines the genre of the piano concerto in the works of Chinese composers from the perspective of its national specificity. The characteristic features of the Chinese piano concerto are given, such as programme, quotation of folk melodies and original songs by Chinese composers, introduction of traditional folk instruments into the symphony orchestra, imitation of national instruments by the string group of the orchestra, as well as reproduction of characteristic features of the Beijing Jingju opera.

*Keywords:* piano concerto, Chinese composers, programme, national identity, folk instruments

**Wang Bingquan** – applicant at the Department of Music Pedagogy, History and Theory of Performing Arts, Belarusian State Academy of Music.

Some Peculiarities of Rhythmic Notation in Works for Clarinet by Chinese Composers

*Abstract.* On the example of music for clarinet by Chinese composers the features of irregular rhythmic patterns of san-ban, its notation in the musical text and performing interpretation are considered.

*Keywords:* irregular rhythmic patterns, san-ban, sinicisation, performing interpretation, clarinet, Zhang Wu, “Variations on Themes of Northern Jiangsu”

**Ovcharova Olga G.** – Doctor of Political Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Humanities, Russian State Specialized Academy of Arts.

Staro-Nikolskoye Estate and the VI<sup>th</sup> Congress of the Communist Party of China: the Intersection of Historical Memory of Russians and Chinese

*Abstract.* The article analyses the intersection of the historical memory of two peoples – Russians and Chinese – using the example of the emergence of the Chinese Communist Party Museum in the former Russian estate of Staro-Nikolskoye. The chronology of the emergence, transformation and probable destruction of the estate, restored by the efforts of the governments of the two states, is investigated.

*Keywords:* historical memory, Staro-Nikolskoye estate, VI<sup>th</sup> Congress of the Communist Party of China

## **Section 2. RUSSIAN-CHINESE COOPERATION IN THE FIELD OF EDUCATION: TRADITIONS, CONTINUITY, MODERNITY**

**Lukina Galima U.** – Doctor of Art Criticism, Deputy Director for Scientific Work of the State Institute of Arts, Professor, Head of the Department of Music Theory and History of the Russian State Specialized Academy of Arts, Honorary Professor of the Beijing Academy of Arts

On the Experience of Working with Chinese Postgraduate Students: Problems and Solutions

*Abstract.* The article examines the main problems of teaching Chinese postgraduate students at Russian music universities, which are faced by both teachers and applicants themselves. Based on the experience of the Department of Music Theory and History of the Russian State Specialized Academy of Arts (RGSAI), the author proposes an approach to involve young scientists in scientific creativity.

*Keywords:* Chinese postgraduate students, postgraduate teaching approaches, musical education, postgraduate curriculum

**Dolinskaya Elena B.** – Honored Art Worker of the Russian Federation, Doctor of Art Criticism, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts.

Working with Chinese Students According to the Methodology of the Moscow Conservatory

*Abstract.* The article is devoted to the traditions and distinctive features of Russian music pedagogy in working with foreign students. The article

considers the experience developed in the XX<sup>th</sup> century at the Moscow State Tchaikovsky University in teaching students from China. Examples of successful practices and various approaches to the necessary transformation of curricula are given, confirmed in the successful activities of Chinese students who have graduated from the Moscow Conservatory, namely Guo Shuzhen, Liu Shikun, Du Mingxin.

*Keywords:* music education, traditions of Russian pedagogy, RGSAI, Moscow State Tchaikovsky University, methods of working with foreign students, People's Republic of China

**Wu Chao** – Postgraduate student of the Department of Music Theory and History, Russian State Specialized Academy of Arts. Scientific Supervisor – **Dolinskaya E. B.**, Doctor of Art Criticism, Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Li Delong's Studies at the Moscow Conservatory (based on the materials from his personal file)

*Abstract.* The author of the article focuses on the period of Li Delong's professional development, the time of his studies at the Moscow Conservatory. The musician's personal file, preserved in the archives of the Conservatory, is analysed in detail.

*Keywords:* Conductor Li Delong, Chinese conductor, archive of the Moscow Conservatory

**Glushkova Olga R.** – Candidate of Art Criticism, independent researcher.

“Stage Exercises” by Students of the Moscow Conservatory in the 1870<sup>s</sup>–1880<sup>s</sup>

*Abstract.* The article discusses the emergence of the tradition of student productions of opera and drama performances at the Moscow Conservatory of the Russian Musical Society. The influence of theatre education on the curriculum of professional singers is revealed and the importance of the pedagogical activity of outstanding artists of the Maly Theatre S. V. Shumsky and I. V. Samarin as professors of the Conservatory is determined.

*Keywords:* Moscow Conservatory, student performances, Maly Theatre, Moscow Theatre School, N. G. Rubinstein, I. V. Samarin, P. I. Tchaikovsky, S. V. Shumsky

**Varlamova Tatyana P.** – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts.

Ways to Improve the Performing Skills of a Domrist in Modern Conditions

*Abstract.* The modern art of domrists is based on the advancement and enhancement of the system of professional musical education, performance skills, adapted artistic repertoire, yet the most crucial elements are psychological and pedagogical aspects of the theory and methodology of performance. Cognitive abilities are decisive in training and accumulation of performing experience and mastery of musicians. Musical and performing thinking arises on the basis of practical activity from sensory cognition and operates with images and ideas. The repertoire in the educational process has a special function, influencing both the formation of musical thinking and the improvement of the domrist's skills.

*Keywords:* domrist performer, skill, professionalism, training

**Savelova Irina I.** – piano teacher and concertmaster, Solnechnogorsk Children's School of Arts.

The Paradigm of Children's Music Education in the Context of Generational Theory (view from the Children's School of Arts)

*Abstract.* The article considers the paradigms of children's music education, analyses the causes and consequences of the crises of the cognitive pedagogical paradigm and the possibility of its replacement by the personality-oriented and culturological pedagogical paradigms in the context of the generational theory. The tools are offered in the form of pedagogical technologies (game and creative workshop) that work within the new paradigm and contribute to its implementation in practice.

*Keywords:* pedagogical paradigm, cognitive, personality-oriented and culturological pedagogical paradigms, generational theory, pedagogical technologies, creativity

**Filippov Oleg L.** – member of the Union of Artists of the Russian Federation, Professor at the Design Department, Russian State Specialized Academy of Arts.

#### Age-Old Traditions in Art and Modern Art Education

*Abstract.* The article refers to the history of the emergence and development of fine arts, their impact on education and culture, as well as the origin of traditions and their transformation. The comparison of European and Chinese cultural traditions in the fine arts is carried out. Special attention is paid to the issue of their preservation.

*Keywords:* tradition, art, European and Chinese culture, fine arts education

**Lyakhovich Anastasia V.** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of African Studies, Saint Petersburg State University.

**Lyakhovich Ekaterina V.** – Candidate of Art Criticism, Senior Researcher, Sector of Asian and African Art, State Institute for Art Studies.

#### The Role of Russian-Chinese Cooperation in the Development of an Innovative Educational Space in the Field of Art

*Abstract.* The article is devoted to analysing the role of Russian-Chinese cooperation in the creation of an innovative educational environment in the field of art. It touches upon the correlation between innovation and educational activities in the conditions of internationalisation of Russian and Chinese universities. The article clarifies the concepts of “educational space” and “innovative educational space”, providing an overview of a number of joint projects between Russia and China in the field of art education. As a result, the study identifies innovative approaches and methods employed in the construction of the joint educational space. Based on the results of the analysis, it can be concluded that the desire for innovation does not arise by chance, but primarily in connection with the strategic goal of both Russian and Chinese education, which is to train a new type of specialists who are able to think creatively, generate new ideas, and continuously learn. The role of Russian-Chinese cooperation in the development of innovative educational space is difficult to overestimate: specialists from the two countries are constantly impro-

ving it as a flexible system that integrates organically into the global environment and meets the requirements of the era. After new ideas are promoted and developed, they are directly implemented into practice and receive scientific understanding and justification.

*Keywords:* Russian-Chinese cooperation, international cooperation in the field of education, art education in Russia and China, innovation, art, innovative educational technologies, educational policy, internationalisation of art education

**Gorskaya Ilona A.** – Senior Lecturer at the Russian State Specialized Academy of Arts, employee of the Financial University under the Government of the Russian Federation.

The Experience of Understanding Teaching in the Context of Russian-Chinese Relations

*Abstract.* This article contains research on the initialisation of Russian-Chinese relations in the field of education. The author analyses the relationship between Russian and Chinese students, their interests and interaction.

*Keywords:* Russia, China, Harbin, Shanghai, primary and secondary schools, Russian school

**Zhong Min** – Postgraduate student of the Moscow State Pedagogical University. Scientific Supervisor – **Karaev B. A.**, Professor, Academician of the Russian Academy of Education, Doctor of Pedagogical Sciences.

Sino-Russian Cooperation in the Field of Art Education: Current Trends and Prospects

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of one of the most pressing topics of modern pedagogical science – the problem of internationalisation of the art education system of Russia and China in the conditions of bilateral cooperation and interaction. The study presents systematisation and analysis of the existing scientific literature on certain aspects of the problem, as well as the results of Russian-Chinese projects carried out in the field of art education. For the first time, an attempt is being

made to comprehend the experience of Russian-Chinese cooperation in this area, to identify current trends, directions, content and forms of joint activities, its goals and objectives, as well as to establish the prospects for further development of bilateral dialogue in art education. According to the results of the analysis, it is concluded that the internationalisation of art education in Russia and China in the context of bilateral cooperation and interaction has long-term prospects. The fundamental aspect of this activity is a serious revision and reform of the educational system, in particular, through the integration of foreign educational resources. Many of the problems that arise in the process of implementing collaborative projects and programmes are related to differences in art pedagogy of the two countries, however practice shows that these difficulties are quite surmountable.

*Keywords:* Russian-Chinese cooperation, art education in Russia and China, educational policy, internationalisation of art education, distance technologies, international cooperation in the field of education

**Yu Wei** – Postgraduate student of the Moscow State Pedagogical University. Scientific Supervisor – **Yarulov A. A.**, Professor, Associate Professor, Doctor of Pedagogical Sciences, Candidate of Psychological Sciences.

Variability as a Factor of Cooperation between Russia and China in the Sphere of Art and Pedagogical Education

*Abstract.* The objective of Russian-Chinese cooperation in the field of art education is to create a unified educational framework within which students from these countries can pursue their studies with equal efficacy. Distance technologies have significant potential in the development of bilateral cooperation, as well as in the implementation of individual educational projects. The article discusses a practically unexplored issue, which is of great scientific interest for solving the problem of practical implementation of Russian-Chinese projects in the field of art education. The article considers the advantages of distance technologies, assesses the level of their integration, both in the Russian and Chinese education systems. The analysis concludes that the movement of Chinese universities towards digitalisation and interactive learning technologies began



earlier than in Russia, therefore the Chinese experience is of great value for Russian universities today. Cooperation between China and Russia in the field of art education is valuable for both parties: Chinese universities gain access to Russian resources in the field of art pedagogy, while Russian universities benefit from the Chinese experience of using distance technologies to enhance the quality of national educational system.

*Keywords:* Russian-Chinese cooperation, art education, educational policy, internationalisation of art education, distance technologies, international cooperation in education

**Liao Zhengding** – Associate Professor, supervisor of Master’s students, College of Fine Arts of Jiangxi Normal University; Candidate of Art Criticism, Honorary Professor of the Herzen State Pedagogical University of Russia.

Distance Learning Technologies as a Factor of Sino-Russian Cooperation in Art Education in the XXI<sup>st</sup> Century

*Abstract.* The article analyses the benefits and drawbacks of distance learning technologies, as well as their role in the exchange of pedagogical experience. The author emphasises that Russia and China are making great efforts to expand the opportunities for the education of foreign students within the framework of bilateral agreements. The majority of Chinese students attend Russian universities by means of distance learning which has become an important factor in the development of the cooperation between the two countries in the field of art education in the XXI<sup>st</sup> century.

*Keywords:* distance technologies, Russian-Chinese cooperation, art education, education of foreign students

**Cui Wenxin** – Postgraduate student of the Herzen State Pedagogical University of Russia.

Visual Arts Education as a Sphere of Russian-Chinese Cooperation in the XXI<sup>st</sup> Century

*Abstract.* Currently, China and Russia are actively developing cooperation in culture and education. In this regard, the cooperation between the

two countries in the field of visual arts education is of particular interest. The article systematises and analyses the existing scientific literature devoted to various aspects of this problem, and also summarises the results of a number of Russian-Chinese projects carried out within the framework of collaboration between educational, cultural, artistic and scientific institutions. The analysis allows to distinguish the main features and areas of joint activities in visual arts education. The study addressing the recent projects of such Russian and Chinese institutions as Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts, Herzen State Pedagogical University, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, School of Fine Arts and Design at Heihe Academy, Art Institute at Jiangxi Normal University, etc. concludes that the most common practice of collaboration is now based on an integrated approach: scientific seminars and symposiums are combined with exhibition events, the educational process – with plein-air master classes, the results of which are also presented at exhibitions and competitions.

*Keywords:* visual arts, Russian-Chinese cooperation, art education in Russia and China, educational policy, internationalisation of art education, academic mobility, international cooperation in education

*Научное издание*

Российско-китайское культурное взаимодействие  
в образовании и искусстве

Сборник статей по материалам  
Международной научной конференции  
г. Москва  
15 декабря 2023 года

Сертификат соответствия № РОСС RU.AB51.HO5316

Подписано в печать 14.10.2024. Формат 60x90 1/16  
Печать цифровая. Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 15,13  
Тираж 200 экз. Заказ №

Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°»  
129347, Москва, Ярославское шоссе, д. 142, к. 732  
Тел.: 8 (495) 668-12-30, 8 (499) 182-01-58  
E-mail: sales@dashkov.ru — отдел продаж;  
office@dashkov.ru — офис; <http://www.dashkov.ru>

Отпечатано: АО «Т8 Издательские Технологии»  
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5  
Тел.: 8 (499) 322-38-30

