

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ РЕЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА КАК СРЕДСТВО ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ОБУЧАЮЩИХСЯ СФЕРЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

**Клюсова П. С. ORCID ID 0000-0002-8661-5422,
Латыпова Е. К. ORCID ID 0009-0000-5076-0997,
Чжао Ч. ORCID ID 0009-0007-9854-8507**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет», Екатеринбург, Российская Федерация,
e-mail: Foxy231@mail.ru*

В данной статье авторы рассматривают музыкальный образ танца в качестве интегративного понятия, обобщающего музыкальный и хореографический материал в едином художественном продукте. Цель данного исследования: дать представление о музыкальном образе танца как средстве формирования историко-культурных знаний. В работе интеграция музыкальных образов танца рассматривается через расширенный термин историко-культурной рецепции, которая подразумевает концептуальный диалог между произведением искусства и его реципиентом. Рецепция позволяет актуализировать ценностно-смысловой потенциал музыкального произведения в качестве репрезентации эпохи. В рамках данной статьи рецепция становится педагогическим методом изучения музыкального произведения и погружения его в условия формирования образов танцевальной культуры. Теоретико-методологическую базу исследования составили работы музыковедов, педагогов и культурологов: Ю. И. Агишева, И. Е. Сироткина, О. А. Арутюнян и др. Актуализация историко-культурного контекста происходит путем применения аудиовизуальных средств, таких как интеллектуальная карта и музыкальные произведения. В рамках данного исследования предполагается рассматривать совокупный музыкальный образ танца, который понимается авторами в качестве художественной интеграции музыкального и хореографического материала. Авторы предпринимают попытку объединения историко-культурного и музыковедческого анализа в качестве основного метода формирования теоретических знаний у обучающихся сферы дополнительного образования. Теоретический анализ позволяет предположить, что интертекстуальный анализ музыкального произведения осуществляется в синхронном и диахронном аспектах и музыкальный образ танца является синтезом музыкального и хореографического искусства.

Ключевые слова: историко-культурные знания, музыкальный образ, младшие школьники, интеллектуальная карта, музыкальная рецепция.

HISTORICAL AND CULTURAL RECEPTION OF MUSICAL IMAGE AS A MEANS OF THEORETICAL TRAINING OF STUDENTS IN THE FIELD OF ADDITIONAL EDUCATION

**Klyusova P. S. ORCID ID 0000-0002-8661-5422
Latypova E. K. ORCID ID 0009-0000-5076-0997
Zhao Ch. ORCID ID 0009-0007-9854-8507**

*Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Ural State Pedagogical University»,
Yekaterinburg Russian Federation, e-mail: Foxy231@mail.ru*

In this article, the authors consider the musical image of dance as an integrative concept that summarizes musical and choreographic material in a single artistic product. Objective of this research: to give an idea of the musical image of dance as a means of forming historical and cultural knowledge. In the work, the integration of musical images of dance is considered through an expanded term of historical and cultural reception, which implies a conceptual dialogue between a work of art and its recipient. Reception allows you to update the value-semantic potential of a piece of music as a representation of the era. Within the framework of this article, the reception becomes a pedagogical method of studying a musical work and immersing it in the conditions of the formation of images of dance culture. The theoretical and methodological basis of the study was the work of musicologists, teachers and cultural scientists: Yu. I. Agisheva, I. E. Sirotkina, O. A., Harutyunyan and others. The actualization of the historical and cultural context occurs through the application of audiovisual means, such as an intellectual map and musical works. Within the framework of this study, it is supposed to consider the

cumulative musical image of dance, which is understood by the authors as an artistic integration of musical and choreographic material. The authors attempt to combine historical, cultural and musicological analysis as the main method of forming theoretical knowledge among students in the field of additional education. Theoretical analysis suggests, that the intertextual analysis of the musical work is carried out in the synchronous and diachronic aspects and the musical image of the dance is a synthesis of musical and choreographic art.

Keywords: historical and cultural knowledge, musical image, elementary school students, intellectual map, musical reception.

Введение

Теоретические историко-культурные знания у младших школьников, обучающихся балльным танцам в сфере дополнительного образования, являются результатом педагогической деятельности и интегрирующим элементом, связывающим историю, мировую художественную культуру и искусство через аудиовизуальные образы. При изучении концептуальных оснований было важно уделять внимание не только формированию общих представлений об эпохе, мировоззрению, географической среде, социальных обстоятельствах зарождения танца, но и умений интерпретировать аудиальные образы, формировать восприятие музыкального произведения в контексте танцевальной культуры.

В современной педагогической науке достаточно мало внимания уделено анализу понятия «музыкальный образ» вне контекста его сопряженности с другими видами художественной культуры (изобразительное искусство и литература).

Цель исследования

Дать представление о музыкальном образе танца как о средстве формирования историко-культурных знаний.

Материалы и методы исследования

В процессе становления и развития историко-культурных знаний средствами музыкальных произведений необходимо осуществлять интеграцию с дисциплинами общеобразовательного звена и задействовать те навыки, умения и знания, которые уже сформированы у обучающихся, актуализировать их. Интеграция музыкальных образов танца рассматривается через расширенный термин историко-культурной рецепции, которая подразумевает концептуальный диалог между произведением искусства и его реципиентом. В рамках данного исследования предполагается рассматривать совокупный музыкальный образ танца, который понимается авторами в качестве художественной интеграции музыкального и хореографического материала.

Теоретико-методологическую базу исследования составили работы музыковедов, педагогов и культурологов: Ю. И. Агишева [1], И. Е. Сироткина [2], О. А. Арутюнян [3].

Результаты исследования и их обсуждение

Музыка является не репрезентацией опредмеченной реальности, а носителем умозрительных представлений, отсюда понятие музыкального образа формулируется в

качестве субъективного эмоционального переживания, связанного с интертекстуальным восприятием реальности, синкретизмом рационального и художественного подходов осмысления действительности [4]. Музыкальный образ одновременно универсален и индивидуален. Музыкальный образ – это художественный артефакт культурной памяти, наполненный не только смыслами эпохи, но и коннотациями личного восприятия через призму актуальной слушателю культуры и ушедшей эпохи. По словам Д. А. Дятлова, глубинное эстетическое восприятие музыкального образа – это уникальное умение «сразу обратиться к существу звучащего как символической реальности» [5, с. 6]. Музыкальный образ связан историко-культурным контекстом, который порождает смыслы и значения кодов. С. А. Мозгот определяет этот процесс через формирование концептуального пространства, оно существует как «пространство развития и становления мыслеобразов, имманентно свободное от какого-либо физического наполнения» [6, с. 257]. Иными словами, визуальная форма и ценностное наполнение образа уникальны. Исследователь дает следующее определение музыкального образа: «художественное представление, овеществленное музыкальным звучанием» [6, с. 257]. Несмотря на индивидуальность музыкальных образов, возникающих в сознании реципиентов, некоторые из них имеют устойчивый характер. Прежде всего это связано с интонацией музыкального произведения и эмоциональным откликом на неё. Она «выступает как выразитель тонуса чувства, его эмоциональной окраски, необходимого фактора в организации музыкальной речи» [7, с. 93].

В исследования музыковедов предлагается следующая структура музыкального образа: «образ-замысел», «образ-произведение», «образ-восприятие» [8, с. 177]. Данная композиционная схема музыкального произведения тесно связана с компонентами музыкального мышления, которое раскрывается в следующих последовательных процессах: перцепция, ассоциация, сотворчество. При восприятии музыкального произведения субъект погружается в определенное семантическое поле, ограниченное историко-культурным контекстом (знаниями об эпохе, творческом пути композитора) и личным опытом общения с искусством. Следует отметить, что в условиях дополнительного художественного образования младших школьников индивидуальный опыт воспринимающего субъекта будет ограничен его возрастными и психолого-педагогическими особенностями [9].

Как обозначено автором ранее в работе «Анализ художественных образов историко-культурной интеллектуальной карты при работе с обучающимися младшего школьного возраста», необходимо организовать сбалансированную гармоничную работу всех каналов восприятия (визуального, аудиального, кинестетического) при формировании художественного образа, в том числе музыкального. Музыкальный образ танца «рождается в

длительном процессе интерпретации разнородной закодированной историко-культурной визуальной, аудиальной, аудиовизуальной информации» [10, с. 22].

Анализ музыкального произведения в процессе формирования историко-культурных знаний в практике музыковедения рассматривают через объемный социокультурный термин – рецепция. Е. Э. Лобзакова трактует его как исследование проблем «теоретического и практического усвоения ценностей предшествующих исторических периодов современной культурой» [11, с. 5]. Рассматривая становление и развитие данного понятия, автор определяет его как разносторонний диалог между автором художественного (музыкального) произведения, реципиентом (слушателем) и интерпретатором (исполнителем) в различных социокультурных и исторических обстоятельствах.

Рецепция позволяет актуализировать ценностно-смысловой потенциал музыкального произведения в качестве репрезентации эпохи. В рамках данной статьи рецепция становится педагогическим методом изучения музыкального произведения и погружения его в условия формирования образов танцевальной культуры. Д. А. Дятлов, говоря о рецепции как переосмыслении музыкального произведения в рамках актуального историко-культурного контекста, выделяет следующие её стадии: первая стадия – вслушивание в музыку – аналитическая операция, связанная с работой внимания. Затем наступает вторая стадия – переживание, эмоциональный отклик на музыкальный образ или «чувственная реакция восприятия» [5, с. 5]. Третья стадия называется созерцание и пребывание – «приметы эстетической реакции... Их следовало бы назвать высшей стадией понимания музыки» [5, с. 5]. На третьем этапе складывается устойчивый музыкальный образ. Проживая все стадии восприятия музыкального произведения, слушатель, а затем исполнитель осуществляет интертекстуальную рецепцию музыкального образа.

Историко-культурная рецепция музыкального образа подразумевает раскрытие понятия «диалог культур». Вопросам диалога культур посвящены научные концепции историков, философов, культурологов. Основопологающей идеей данной теории является взаимопроникновение феноменов духовной, материальной культур в результате вневременной коммуникации между её представителями. Диалог культур в аспекте историко-культурной рецепции музыкального образа существует в синхронном и диахронном контекстах. Музыкальное произведение в синхронном контекстуальном поле рассматривается как отдельная система знаков: ноты, мелодия, гармония, ритм, тембр, синтаксис (система сочетания нот и аккордов в единой структурной форме), темп, динамика. В диахронном аспекте музыкальное произведение представлено в рамках исторической и культурной динамики – изменения его трактовки, исполнения, интерпретации. Наиболее полно диалог культур представлен именно в диахронном аспекте [3].

Современные исследователи отмечают значение культурного взаимодействия: «Культура – это развивающаяся система, источником движения которой является взаимодействие. Взаимодействие – это развитие, расширение. А взаимодействие предполагает обмен, обогащение, трансформацию» [12, с. 28]. Данный тезис связан с понятием косвенного диалога, когда «процесс взаимодействия культур происходит внутри культуры, в составе её собственных структур» [3, с. 195]. То есть интерпретация образов музыкального произведения может осуществляться в рамках синкретичных направлений художественной культуры (танец, театр, кино). Ретроспективный анализ музыкальных образов методом историко-культурной рецепции возможен с применением средств медиапедагогики, включением биографического материала, культурных стереотипов.

В рамках данного исследования предполагается рассматривать совокупный музыкальный образ танца, который понимается авторами в качестве художественной интеграции музыкального и хореографического материала. Рассматривая музыкальный образ танца при формировании историко-культурных знаний, необходимо проследить его генезис и динамику. В качестве эмпирического материала авторами выбран анализ музыкального образа танца фокстрот. Формирование историко-культурных знаний у обучающихся младшего школьного возраста в сфере дополнительного образования средством анализа музыкальных образов в методическом блоке представлено определением (описанием) танца и истории его становления. Интерпретация музыкального образа зависит от психолого-педагогических особенностей возраста обучающихся и понимания ими историко-культурного контекста. Осмысление образа происходит через формирование теоретической, визуальной, аудиальной и аудиовизуальной базы средством интеллект-карты.

Историко-культурные интеллектуальные карты ««в схематичном виде представляют информацию, но и задействуют разные виды интеллекта: лингвистический (использование слов, обозначающих танец, эпоху, атрибуты, которые формируют устойчивый ассоциативный ряд), математический (цифровое отображение эпохи возникновения танца), визуальный (демонстрация стереотипных узнаваемых образов танцевальной культуры), пространственный (расположение элементов на самой карте), кинестетический (когда карта создается самим обучающимся)» [13, с. 150]. Для прогнозирования образовательного результата в данной области подготовки обучающихся балльным танцам в сфере дополнительного образования авторы обратились к Федеральным государственным требованиям (ФГТ) к дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области хореографического искусства «Хореографическое творчество». В них сформулированы следующие требования к освоению минимума знаний, умений и навыков в слушании музыки, музыкальной грамоте, зарубежной и отечественной музыкальной литературе, связанные с процессом формирования

музыкального образа: «умение эмоционально-образно воспринимать и характеризовать музыкальные произведения», «умение пользоваться музыкальной терминологией, актуальной для хореографического искусства», «знание основных исторических периодов развития музыкальной культуры, основных направлений, стилей и жанров» [14].

Результаты освоения учебной программы сферы дополнительного образования формально можно поделить по трем критериям: когнитивный - знает; эмоционально-ценностный/мотивационный - проявляет интерес и ценностное отношение; деятельностный - умеет/владеет. На основе этих показателей историко-культурная музыкальная рецепция танца фокстрот предполагает наличие знаний из теории музыки (мелодия, тембр, ритм, такт), понимание отличия музыкального сопровождения фокстрота от других видов танца. Из области хореографии обучающиеся овладевают представлениями об отличительных особенностях данного танца на уровне стереотипа (вальс – кружение, фокстрот – скольжение). Сформированное умение предполагает приобретение навыка интерпретации при зрительно-слуховом восприятии, то есть обучающийся смотрит на изображение интеллектуальной карты, слушает музыку, при этом складывается аудиовизуальный образ танца. Владение – это компиляция двух предыдущих уровней, когда интерпретатор становится исполнителем.

Через образ танца (эмоциональное выражение воздействия окружающего мира через движение) как объекта, фиксируемого в сознании зрителя и исполнителя, формируется не только чувственное восприятие музыкально-художественного образа, но и чувственно-эстетический опыт. Необходимо отметить, что эмоциональное восприятие музыкально-художественного образа не всегда отражает его содержимое для каждой отдельной личности, так как это напрямую связано с его интеллектуальными способностями - понимать и правильно интерпретировать музыку (музыка формирует основной и самый главный эмоциональный отклик на пути к осмыслению и формированию музыкально-художественного образа в целом), сопровождающую танец, художественный образ в деталях одежды, создающий символизм определенной эпохи в совокупности с рисунком танца. По мнению И. Г. Лаптева, «формирование эстетических чувств и значимости музыкального искусства в процессе их становления позволяет определить социальную сущность как музыкального творчества, так и процесса восприятия» [15].

При неглубоком погружении в восприятие и понимание музыкально-художественного образа танца, формируется стереотип (базовое движение без привязки к музыкальному и историко-культурному смыслу: вальс-кружение и т. д.). Музыкальный образ танца – сформированный эмоционально-эстетический опыт переживаний, отраженных в виде музыкальных произведений, которые в свою очередь стимулируют отражательно-оценочную деятельность при формировании устойчивого понимания музыкально-художественного

танцевального образа или его стереотипа. Музыкальный образ закрепляется через социальные связи и деятельность внутри неё. Отсутствие исполнительского опыта с использованием музыкальных инструментов не влияет на качество формирования музыкального образа (музыка – эмоция – чувство – переживание – эстетический опыт – закрепление) и его интерпретации.

Фокстрот зарождается в Америке конца XIX – начала XX века и позиционирует себя как противоположность салонной классической хореографии [2]. Хореографическая и музыкальная семантика танца связана с особым типом выполнения шагов под музыку – предшественницу джаза. Именно синкопированный музыкальный ритм позволяет выполнить танцевальное движение на одной линии. Н. А. Иванова, анализируя историю становления образа танца, определяет его характерные черты через сравнение с походкой животных, образы которых легли в название:

лиса – fox – «поскольку только она имеет необычную походку среди животных, когда лапы ставятся на одну линию (след в след)» [16, с. 209];

лошадь – тип походки trot – гладкая походка, когда «одна из ног лошади постоянно находится на земле» [16, с. 209].

Данные сведения из истории становления танца представляются обучающимся в визуальном формате (интеллектуальные карты с изображением лошади, лисы, танцующей пары), и в рамках эвристической беседы обучающиеся складывают лингвистический компонент с визуальным образом.

Далее педагог отмечает, что фокстрот в обобщенном понимании – американский танец, исполняемый по принципу движения «ту степ», который комбинирован чередой быстрых и медленных шагов: быстрые шаги на первую долю такта (2 шага на первую долю) и один медленный шаг на вторую долю [1], музыку к нему зачастую исполняет джаз-банд. Фокстрот относится к социальным танцам. При сравнении салонных и социальных танцев следует обратить внимание на коммуникативный характер последних. Их хореография универсальна, а генезис танца акцентируется на доступности вне сословных границ. Если вальс преимущественно предназначался для представителей аристократической среды, то фокстрот становился в других историко-культурных реалиях.

Условно работа с интеллектуальной картой делится на два блока: историко-культурный (визуальный) и аудиовизуальный (музыкальный). В первом представлено описание (определение) танца и история его становления. В пространстве интеллектуальной карты размещаются фотография Г. Фокса (создателя танца), изображение походки лисы и лошади, обращается внимание на сочетание музыки и движения животных. В терминологическом минимуме обучающиеся закрепляют разницу между салонными и социальными танцами. Во

втором блоке педагогом приводятся фамилии композиторов - классиков и исполнителей джаза, которые писали музыку для фокстрота (А. Варламов «Вальс для саксофона», А. М. Полонский «Цветущий май», М. Блантер фокстрот «Джон Грей»), дается их краткая творческая биография, учащиеся слушают произведения и соотносят аудиальный и визуальный ряд. Для закрепления музыкального образа и ассоциативного ряда педагог может составить самостоятельный репрезентативный ряд или предложить материалы из медиа (например, видеофрагмент фокстрота в исполнении Флоры ле Бретон и Сесила Рубена в 1920-е годы).

Заключение

Теоретическое осмысление музыкальных образов танца как средства формирования историко-культурных знаний позволяет сделать следующие обобщающие выводы.

Процесс формирования историко-культурных знаний путем рецепции музыкальных образов позволяет интегрировать представления из разных областей знаний: истории, музыки, хореографии. Интертекстуальный анализ музыкального произведения осуществляется в синхронном и диахронном аспектах. Музыкальный образ танца является синтезом музыкального и хореографического искусства.

Список литературы

1. Агишева Ю. И. Фокстрот для оркестра "Канун праздника Св. Фомы" П.М. Дэйвиса: молитва или фарс? // Современные проблемы музыкознания. 2019. № 3. С. 92-106. DOI: 10.56620/2587-9731-2019-3-092-106.
2. Сироткина И. Е. Пляска по инструкции: создание "советского массового танца" в 1920-е годы // Вестник Пермского университета. История. 2019. № 1 (44). С. 153-164. DOI: 10.17072/2219-3111-2019-1-153-164. EDN: RWBDMU.
3. Арутюнян О. А., Богатырева Ж. В., Голотина Ю. И. Диалог культур в современном образовании // МНКО. 2019. № 1 (74). С. 194-195. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-kultur-v-sovremennom-obrazovanii> (дата обращения: 14.10.2025).
4. Казанцева Л. П. Музыкальный образ: общие и особенные свойства // ИКОНИ. 2022. № 3. С. 156-172. DOI: 10.33779/2658-4824.2022.3.156-172. EDN: ETIFOE.
5. Дятлов Д. А. К типологии музыкального восприятия // Философия и культура. 2022. № 10. С. 1-11. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.10.38893. EDN: FMGNPE.
6. Мозгот С. А. Пространство как музыкальный образ // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. № 4 (2016).

- С. 255-260. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvo-kak-muzykalnyy-obraz> (дата обращения: 30.04.2026).
7. Самсонова Т. П. Понятие "Архетипическое" в культурной антропологии на материале музыкальной культуры // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. № 11 (74). С. 92-95. EDN: KKPSPL.
8. Борисов В. Ю. Развитие художественно-образного мышления школьников 4-5 классов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2010. № 125. С. 176-189. EDN: NCBDXH.
9. Нухбекова Д. А. Восприятие художественного образа музыкального произведения на уроках музыки// Моя профессия – учитель музыки: Сборник статей по материалам Региональной научно-практической конференции, посвященной 100-летию создания первого в Дагестане педагогического института, Махачкала, 27 ноября 2017 года / Главный редактор М.Ш. Абдулаева. Махачкала: Дагестанский государственный педагогический университет, 2017. С. 75-77. EDN: URHAGP.
10. Ключова П. С., Латыпова Е. К. Анализ художественных образов историко-культурной интеллектуальной карты при работе с обучающимися младшего школьного возраста // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2025. № 4 (97). С. 21-28. DOI: 10.69571/SSPU.2025.97.4.002. EDN: YDLWUA.
11. Лобзакова Е. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (20). С. 5-10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/retseptsiya-v-muzykoznanii-k-voprosu-ispolzovaniya-termina> (дата обращения: 11.10.2025).
12. Меликов И. М., Гезалов А. А. Диалог культур и культура диалога: концептуальные основы // Вопросы философии. 2014. № 12. С. 24-35. EDN: TDUTAX.
13. Латыпова Е. К. Формирование историко-культурных знаний у школьников на занятиях балльными танцами методом интеллект-карт // Искусство и образование. 2023. № 4 (144). С. 144-151. EDN: UBDTKJ.
14. Российская Федерация. Министерство юстиции. Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной образовательной программы в области хореографического искусства «Хореографическое творчество» и сроку обучения по этой программе: приказ Министерства Культуры РФ от 30 января 2026 г. № 164: зарегистрировано в Минюсте РФ 10. Марта 2026 г. № 85573 [Электронный ресурс]. URL: <https://minjust.consultant.ru/documents/58313?ysclid=mpi7a3ruh188533496> (дата обращения: 23.05.2026).

15. Лаптев И. Г. Психолого-педагогические аспекты формирования музыкально-эстетических чувств // Научно-педагогическое обозрение. Pedagogical Review 2018. № 3 (21). С. 179-184. DOI: 10.23951/2307-6127-2018-3-179-184.
16. Иванова Н. А. Об истории формирования танцевальной лексики // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2014. № 1 (15). С. 207-214. EDN: SAGROT.

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interest: The authors declare that there is no conflict of interest.

Финансирование: Авторы заявляют об отсутствии внешнего финансирования.

Financing: The research was performed without external funding.