

Министерство культуры Челябинской области
Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 2 (25)
Июль 2019

Челябинск
2019

ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

№ 2 (25)
Июль 2019

Научно-практический журнал. Издается с 2011 года.
Выходит три раза в год.
ISSN 2227-2577

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-69975 от 29 мая 2017 г.

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

УЧРЕДИТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
Адрес учредителя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

ИЗДАТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

Главный редактор:

Е.А. Куштым – кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», проректор по научной работе и международному сотрудничеству (РФ, г. Челябинск).

Заместители главного редактора:

И.В. Истомина – кандидат искусствоведения; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Растворова – кандидат искусствоведения, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (РФ, г. Челябинск);

Л.А. Секретова – кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Степанова – кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (РФ, г. Челябинск).

Ответственный редактор – Л.А. Сундарева

Ответственный за выпуск – О.Л. Юровская

Вёрстка – Т.М. Крахмалова

Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Тел./факс (351) 263-34-61. E-mail: onr@yurgii.ru
Сайт: www.yurgii.ru

Подписано в печать 08.07.2019

Дата выхода в свет 12.07.2019

Формат 60×84/8

Заказ № 60.

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 8,5. Усл. печ. л. 12,5.

Цена свободная

Оригинал-макет подготовлен в редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»

Отпечатано в редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» по адресу: 454080, г. Челябинск, пр. Победы, 167, каб. 301. Тел.: 8 (351) 790-07-04.

Ответственность за содержание статей, аутентичность использованных цитат, имен, названий несут авторы

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2019

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

А.В. Бетехтин – председатель редакционного совета, Министр культуры Челябинской области (РФ, г. Челябинск).

Е.Р. Сизова – ректор Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской Академии Естествознания – секция «Педагогические науки» (РФ, г. Челябинск).

С.О. Ткаченко – заместитель председателя редакционного совета, директор Челябинского областного музея искусств (РФ, г. Челябинск).

О.И. Ардимасов – профессор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

Н.С. Бажанов – заведующий кафедрой общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Новосибирск).

Вилли Брайнин – президент Российской общенациональной секции Международного общества музыкального образования при ЮНЕСКО, руководитель лаборатории новых технологий в музыкальном и музыкально-педагогическом образовании Московского педагогического государственного университета (Федеративная республика Германия, г. Ганновер).

Ю.Е. Гальперин – профессор консерватории Ivry sur Seine (Париж), президент ассоциации Tradition musicale russe во Франции (Французская Республика, г. Париж).

Габриэль Гульен – профессор консерватории им. Й. Гайдна, лауреат международных конкурсов (Австрийская Республика, г. Айзенштадт).

Ч.Г. Гусейнов – писатель, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX–XXI века филологического факультета Московского государственного Университета им. М.В. Ломоносова (РФ, г. Москва).

Ю.И. Ивлев – директор Костанайского областного театра русской драмы и кукол (Республика Казахстан, г. Костанай).

Г.А. Майоров – балетмейстер, заслуженный деятель искусства России, заслуженный деятель искусства Бурятии, лауреат государственной премии СССР (РФ, г. Москва).

Н.П. Наумов – декан факультета театра кукол Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, профессор, заслуженный работник культуры России (РФ, г. Санкт-Петербург).

А.А. Покровский – проректор Красноярского государственного художественного института, профессор, заслуженный художник России, член-корреспондент Российской Академии художеств (РФ, г. Красноярск).

А.М. Рубцов – заместитель генерального директора по научно-просветительской работе Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина, заслуженный артист России (РФ, г. Москва).

Б.П. Хавторин – ректор, профессор кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов России, член Союза журналистов России (РФ, г. Оренбург).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е.А. Куштым – главный редактор, проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат философских наук, доцент (РФ, г. Челябинск).

И.В. Истомина – заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Растворова – заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения, доцент; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Л.А. Секретова – заместитель главного редактора, кандидат педагогических наук, доцент; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Степанова – заместитель главного редактора, кандидат педагогических наук, доцент; доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск).

И.В. Арановская – заведующий кафедрой теории и методики музыкального образования Волгоградского государственного социально-педагогического университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Волгоград).

Ю.Г. Бобров – проректор по научной работе, заведующий кафедрой реставрации живописи, доктор искусствоведения Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств (РФ, г. Санкт-Петербург).

Н.И. Дегтяникова – преподаватель факультета изобразительного искусства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения (РФ, г. Челябинск).

О.А. Жукова – профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», доктор философских наук (РФ, г. Москва).

С.С. Загребин – научный сотрудник кафедры философии Челябинского государственного педагогического университета, доктор исторических наук, профессор, член секции театральных критиков Челябинской организации Союза театральных деятелей России (РФ, г. Челябинск).

М.И. Имханицкий – профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки

В.И. Щанкин – заведующий кафедрой балетмейстерского творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств, профессор, заслуженный работник культуры России, член-корреспондент Петровской академии наук искусств (РФ, г. Кемерово).

им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

Ю.А. Лукин – заведующий кафедрой гуманитарных наук Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, доктор философских наук, профессор (РФ, г. Москва).

Е.А. Минаев – заведующий кафедрой театрально-зрелищных искусств Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Москва).

А.А. Мордасов – заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, профессор, заслуженный работник культуры РФ, член Союза театральных деятелей РФ (РФ, г. Челябинск).

И.Э. Рахимбаева – директор института искусств Саратовского государственного университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Саратов).

Б.Ф. Смирнов – профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования Челябинского государственного института культуры, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы (РФ, г. Челябинск).

Г.Г. Тениукова – декан факультета художественного и музыкального образования Чувацкого государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Чебоксары).

А.М. Цукер – заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Ростов-на-Дону).

Р.Р. Шайхутдинов – заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А. Шнитке, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан (РФ, г. Москва).

О.Е. Шелудякова – профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории (академии) им. М.П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Екатеринбург).

О.М. Шушкова – проректор по научной и учебной работе Дальневосточной государственной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Владивосток).

Е.Ф. Яценко – заведующий кафедрой прикладной психологии Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I (ШУПС), доктор психологических наук, доцент, действительный член Международной академии психологических наук (МАПН), член-корреспондент РАЕ (РФ, г. Санкт-Петербург).

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

<i>Дымова Ирина Георгиевна</i> <i>Верховых Виктория Владимировна</i> МУСОРГСКИЙ И ЗАРУБЕЖНАЯ КУЛЬТУРА: ВОЗМОЖНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ.....	6
<i>Дымова Ирина Георгиевна</i> <i>Сидорук Ирина Алексеевна</i> ЩЕДРИН – МУСОРГСКИЙ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ В ТРАКТОВКЕ НАРОДНЫХ СЦЕН	13
<i>Карманова Ольга Владимировна</i> <i>Растворова Наталья Валерьевна</i> «ШЕСТЬ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО» А. ШЁНБЕРГА: К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ КОМПОЗИТОРА.....	19
<i>Мусатова Диана Генриховна</i> <i>Акрамова Комила Фархатовна</i> ИСТОРИЯ ТРАГИЧЕСКОЙ ГИБЕЛИ ЦАРЕВИЧА ДМИТРИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.П. МУСОРГСКОГО И М.В. НЕСТЕРОВА.....	28
<i>Тельнова Надежда Анатольевна</i> «ПРОГУЛКА» ИЗ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. МУСОРГСКОГО: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ.....	35

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Балабуев Илья Александрович</i> <i>Слеува Ольга Валентиновна</i> МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ: ЗНАЧЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ И ОПЫТ СОЗДАНИЯ	41
<i>Громченко Валерий Васильевич</i> К ВОПРОСУ СТРУКТУРОЛОГИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	47
<i>Михалёва Евгения Яковлевна</i> <i>Мордкович Антон Михайлович</i> «В ГАРМОНИИ С СОВЕРШЕНСТВОМ». ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА И. ЕНЕНКО	57
<i>Семиониди Елена Ивановна</i> ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕЗОНАНСНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕНИЯ И РОЛЬ РЕЗОНАНСА В АКАДЕМИЧЕСКОМ ПЕНИИ.....	64
<i>Телюпа Дарья Александровна</i> <i>Закорецкий Андрей Витальевич</i> ВЛИЯНИЕ ЦВЕТА НА ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ТОВАРНОГО ЗНАКА	73

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

ЗАСЕДАНИЕ КРУГЛОГО СТОЛА «СТУДЕНЧЕСКИЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ЛАБОРАТОРИИ В ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО: ТРАДИЦИИ РАБОТЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ»	77
<i>Трифонова Галина Семеновна</i> К ВОПРОСУ О САМООПРЕДЕЛЕНИИ АВТОРА В ИСКУССТВЕ. РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ ВЛАДИСЛАВА ВАГАНОВА «ОЗЕРНЫЕ ВИДЕНИЯ. ХРОНИКИ МЕЧТАТЕЛЯ. ПОСВЯЩЕНИЕ ДИОНИСИЮ И МОЦАРТУ».....	86
<i>Янина Светлана Сергеевна</i> ОТЧЕТНО-ВЫПУСКНОЙ КОНЦЕРТ ОТДЕЛЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО.....	96
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ	99

CONTENTS

SECTION 1. ART AND ARTISTIC EDUCATION: THEORY, HISTORY, PRACTICE

<i>Dymova Irina Georgievna</i> MUSSORG AND FOREIGN CULTURE: POSSIBLE PARALLELS.....	6
<i>Dymova Irina Georgiyevna</i> <i>Sidoruk Irina Alekseevna</i> SHCHEDRIN – MUSSORGSKY: HISTORICAL DIALOGUE IN INTERPRETATION OF NATIONAL SCENES.....	13
<i>Karmanova Olga Vladimirovna</i> <i>Rastvorova Natal'ya Valer'evna</i> SIX PIECES FOR PIANO BY A. SCHENBERG: TO THE QUESTION ABOUT THE COMPOSER CREATIVE METHOD.....	19
<i>Musatova Diana Genrikhovna</i> <i>Akramova Komila Farhatovna</i> HISTORY OF TRAGIC DEATH OF TSAREVICH DMITRY IN WORKS M.P. MUSORGSKI AND M.V. NESTEROVA	28
<i>Telnova Nadezhda Anatolyevna</i> «WALK» FROM THE PIANO CYCLE «PICTURES FROM THE EXHIBITION» M.P. MUSSORGSKY: DRAMATURGICAL AND COMPOSITIONAL FEATURES	35

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Balabuev Ilya Alexandrovich</i> <i>Sluyeva Olga Valentinovna</i> MUSICAL ETHIMOLOGICAL DICTIONARY: THE IMPORTANCE IN EXECUTIVE PRACTICE AND THE EXPERIENCE OF CREATION.....	41
<i>Hromchenko Valerii</i> TO THE QUESTION ABOUT STRUCTURALLY-LOGICAL PARTICULARITY OF MUSICAL COMPOSITION'S PERFORMING ANALYSIS.....	47
<i>Mikhaleva Euhenia Yakovlevna</i> <i>Mordkovich Anton Mikhailovich</i> «IN HARMONY WITH PERFECTION». PIANO SCHOOL OF I. ENENKO	57
<i>Semionidi Elena Ivanovna</i> STAGES OF STUDYING THE RESONANT CULTURE OF SINGING AND THE ROLE OF RESONANCE IN THE ACADEMIC SINGING	64
<i>Telyupa Darya Alexandrovna</i> <i>Zakoretsky Andrey Vitalevich</i> INFLUENCE OF COLOR ON THE FORMATION OF THE IMAGE OF A MODERN TRADEMARK	73

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

ROUND TABLE MEETING «STUDENT RESEARCH LABORATORIES IN YURGII THEM. P.I. TCHAIKOVSKY: WORK TRADITIONS AND DEVELOPMENT PERSPECTIVES»	77
<i>Trifonova Galina Semyonovna</i> TO THE ISSUE OF SELF-DETERMINATION OF THE AUTHOR IN ART. A RETROSPECTIVE EXHIBITION OF PAINTINGS AND GRAPHIC WORKS BY VLADISLAV VAGANOV «VISIONS ON THE LAKE. CHRONICLES OF A DREAMER. DEDICATION OF DIONISIUS AND MOZART»	86
<i>Yanina Svetlana Sergeevna</i> REPORTING AND FINAL CONCERT OF THE DEPARTMENT OF CHOREOGRAPHIC ART OF SURFACE P.I. TCHAIKOVSKY	96

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Дымова, И.Г. Мусоргский и зарубежная культура: возможные параллели [Текст] / И.Г. Дымова, В.В. Верховых // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 6-12.

УДК 78.072.2

Дымова Ирина Георгиевна,

кандидат педагогических наук, доцент, заслуженный работник культуры РФ;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского,
заведующий теоретическим отделением факультета музыкального искусства

E-mail: i.g.dymova_80@mail.ru

г. Челябинск, Россия

Верховых Виктория Владимировна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского,
обучающийся первого курса специальности «Музыковедение»

E-mail: verhovyh.v@mail.ru

г. Челябинск, Россия

МУСОРГСКИЙ И ЗАРУБЕЖНАЯ КУЛЬТУРА: ВОЗМОЖНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Аннотация. В статье раскрываются возможные параллели творческих установок М.П. Мусоргского с деятельностью композиторов различных зарубежных национальных школ.

Ключевые слова: аналогия; речевая интонация; жизненная правда; психология; зарубежная культура.

Dymova Irina Georgievna,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Honored Worker of Culture of the
Russian Federation;

South Ural State Institute of Arts named P.I. Tchaikovsky,
head of the theoretical department Faculty of Music Art

E-mail: i.g.dymova_80@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

Viktoria Verkhovykh;

South Ural State Institute of Arts named P.I. Tchaikovsky,
first-year student of the specialty "Musicology"

E-mail: verhovyh.v@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

MUSSORG AND FOREIGN CULTURE: POSSIBLE PARALLELS

Annotation. *The article reveals possible parallels of the creative installations of M.P. Mussorgsky with the activities of composers of various foreign national schools.*

Keywords: *analogy; speech intonation; truth of life; psychology; foreign culture.*

С момента рождения Модеста Петровича Мусоргского прошло 180 лет. С точки зрения истории это небольшой срок, но если учесть, что стиль композитора во многом предвосхитил черты музыкального языка отечественной и зарубежной культур XX века, то Мусоргский, может быть, для современного слушателя ближе, чем кто-либо из музыкантов XIX века. Как справедливо утверждает исследователь Е.Н. Абызова: «Эстетика и драматургия Мусоргского открывали столько перспектив, что если и не прямые влияния, то параллели с его творческими установками мы находим в музыке композиторов различных национальных школ» [1, с. 269]. Остановимся более конкретно на зарубежных влияниях музыки Мусоргского.

Судьба произведений Мусоргского при его жизни оказалась печальной. В 80-е и 90-е годы XIX века его сочинения в России были малоизвестны, оперы ставились изредка на частных сценах. Русская музыкальная критика, бурно обсуждавшая творения Мусоргского при его жизни, после смерти молчала. Это затишье на Родине, как это ни странно, контрастировало с пристальным интересом к творчеству мастера в европейских странах. Широкое распространение русской музыки в Европе было оправданно активной пропагандой таких ярких деятелей искусств, как Сергей Дягилев, Александр Бенуа, Сергей Кусевицкий, Ида Рубинштейн, Мишель Кальвокоресси¹, Мария Оленина-д'Альгейм², Пьер д'Альгейм³ и другие.

В 1878 году состоялась третья Всемирная выставка в Париже, на которой впервые были исполнены произведения русских композиторов XIX века: увертюра к опере «Руслан и Людмила», симфо-

нические произведения «Арагонская хота» и «Камаринская» М.И. Глинки, фрагменты из оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского, Первый концерт для фортепиано с оркестром и симфоническая поэма «Буря» П.И. Чайковского, «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, симфоническая картина «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, отдельные сочинения А.В. Серова, А.Г. Рубинштейна, А.П. Бородина и другие. Самобытность и особый национальный колорит русской музыки способствовали развитию интереса к отечественной культуре у французской публики.

Важной датой можно считать 1880 год, когда издательство Фишбахер выпустило книгу Ц.А. Кюи «La musique en Russie» («Музыка в России»), познакомившей французов с эстетическими принципами новой русской музыкальной школы. Именно тогда музыковед и преподаватель Л. Бурго-Дюкудре, выступая на лекциях в Парижской консерватории, дал краткий анализ опер «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского [4, с. 74]. Не исключено, что именно эти события могли способствовать первоначальному знакомству Клода Дебюсси (в те времена ещё студента Парижской консерватории) с русской музыкой. Действительно в письме от 23 июня Дебюсси отмечает, «что, как ни странно, познакомился с музыкой Мусоргского во Франции, а не в России, хотя оценить его по достоинству смог лишь во время поездки в Россию» [4, с. 90]. Об этом свидетельствуют воспоминания И.Ф. Стравинского о первой встрече с Дебюсси в 1910 году: «В первый раз, когда я посетил его после премьеры «Жар-птицы», мы беседовали о романсах Мусоргского и со-

шлись на том, что это лучшая музыка из всей созданной русской школой. Он сказал, что открыл Мусоргского, когда обнаружил некоторые его ноты, лежавшие нетронутыми на рояле госпожи фон Мекк»⁴ [7, с. 146].

Большой художественный резонанс у французской публики вызвали произведения композиторов «Новой русской музыкальной школы» в последующей четвертой «Всемирной выставке» в Париже в 1889 году. Многие французские музыканты – Жюль Массне, Шарль Тома, Лео Делиб, Камиль Сен-Санс, Эммануэль Шабрие, Луи Бурго-Дюкудре, Клод Дебюсси, Андре Месаже высоко оценили достоинства прозвучавшей русской музыки, а Поль Дюка в статье «Русская музыка» писал: «Мы помним то впечатление, которое произвела на нас тогда эта музыка, столь выразительно насыщенная и колоритная по гармонии, музыка, инструментованная так богато и подчас так новаторски» [6, с.14].

Укрепление экономических и политических связей Франции и России в 80-е годы XIX века ещё больше способствовали росту интереса к русской культуре: П. Дюка – написал книгу «Музыка России и французские музыканты» (1903), А. Брюно, побывавший в России, создал сборник статей о русской музыке, М.Д. Кальвокоресси выпустил многочисленные статьи, посвященные русской музыке в парижских журналах, а также книги «Русская музыка», «Мастера русской музыки», монографию о Мусоргском.

Все эти факты позволяют понять, откуда столь естественно возникают параллели, прежде всего, между французской и русской культурами. Так наиболее важным фактором сближения, к примеру, Клода Дебюсси с русской музыкой явилось многократное проигрывание и доскональное изучение клавира оперы «Борис Годунов» Мусоргского в 1893 году. «Борис Годунов» оказался для Дебюсси не просто интересным сочинением,

но превосходной творческой школой, помогающей выстроить собственную оперную драматургию в знаковом произведении, над которым композитор начал работать в этом же году. Это была драма Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда». Пьеса Метерлинка отвечала тому идеалу драмы, о котором мечтал Дебюсси. В разговоре с друзьями композитор подчёркивал значение подлинной жизни, зависящей от тех сил, которые решают человеческие судьбы, и фактически коренятся не столько во внешних проявлениях жизни, сколько в самом человеке. Вот почему для Дебюсси первостепенным была психологическая правдивость декламации текста, изложенного в драме прозой. Но рядом с поющим актёром в качестве важного участника оперного действия выступала партия оркестра, передающая тончайшие нюансы психологической драмы.

Близок Дебюсси русскому мастеру и в особой трактовке приёмов образительности. Вспомним надвигающуюся бурю (в момент, когда по приказу Голо Пеллеас и Мелизанда идут искать кольцо в подземелье замка), трактуемую, подобно Мусоргскому не в «картинном», а психолого-символическом плане, как предвестник роковых событий в судьбе главных героев.

Если Дебюсси была ближе лирико-психологическая линия в творчестве Мусоргского, то Морис Равель (автор оркестровой транскрипции «Картинок с выставки») в оперном жанре продолжил линию «Женитьбы», создав одноактную комическую оперу «Испанский час» на прозаический текст М. Франк-Ноэна. «То, что я попытался сделать, – писал Равель, – довольно смело: я хотел возродить итальянскую оперу-буфф, вернее, только её принципы. Моё произведение задумано не в традиционной форме, как и его единственный прообраз – "Женитьба" Мусоргского, точно воспроизводящая комедию Гоголя. "Испанский час" – это музыкальная комедия. Французскому

языку, как всякому другому, присущи свои выразительные особенности, свои музыкальные интонации. Я не вижу основания, почему бы не использовать эти его качества и не попытаться точно передать их. Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путём произвольного нагромождения смешных слов» [3, с. 59–60].

Равель называл «Испанский час» по аналогии с «Женитьбой», «музыкальным разговором». В обращении к исполнителям композитор отмечал, что опера (за исключением партии Гонзальве) должна скорее говорить, чем петься. Указал автор и как это делать – петь почти говорком, на манер итальянского речитатива. При этом вокальная речь должна чутко реагировать на смену настроений с последующим изменением интонации. Это же можно наблюдать у Мусоргского: «В моей *opera dialogue* я стараюсь по возможности ярче очерчивать перемены интонации, которые являются в действующих лиц во время диалога, по видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем, мне кажется, сила гоголевского юмора». – писал Ц. Кюи об опере «Женитьба» [5, с. 139].

Безусловно, Равель принял речитатив за основную вокальную форму «Испанского часа», но, тем не менее, благодаря развернутым вокальным высказываниям героем опера не была сведена к сплошному «музыкальному разговору». Симфоническая ткань обогащает вокальную основу оперы обилием дополнительной тематической информации. Именно это позволяет композитору освободить вокальные партии от необходимости изложения тематического материала, даёт возможность передать всю выразительность и разнообразие речевой интонации.

Реалистическая трансляция в музыке интонационного богатства человеческой речи являлась важнейшей творческой задачей и для Франсиса Пуленка – французского композитора первой половины XX века. Его опера «Человеческий голос» связана с поиском не только подходящего сюжета, но и подходящего текста, обладающего высокими литературными качествами. На первый взгляд кажется парадоксальным, что Пуленк выбирает столь сложный текст пьесы Жана Кокто, который кажется непостижимым для музыкального воплощения (обилие пауз, фермат, вторжение разного рода эпизодов – разговор с телефонисткой, фрагменты джазовой музыки, доносящейся из ресторана и др.). Однако композитор, тонко чувствуя специфику литературного образца, прекрасно справляется с художественной задачей создания оперы на оригинальный прозаический литературный текст. Подобная традиция унаследована Пуленком, прежде всего, от Мусоргского, о котором композитор говорил: «Я ему невероятно многим обязан. Никто даже не знает, до какой степени» [1, с. 259].

Пуленк сохраняет не только неизменной архитектуру пьесы Кокто, но и эмоциональную доминанту каждого её раздела. Сорокаминутный «диалог» по телефону главной героини с возлюбленным неоднократно прерывается разговором с телефонисткой. Этот внешне вторгающийся фактор делит оперу (как и пьесу) на четыре неравных эпизода, постепенно укорачивающихся и усиливающих эмоциональное напряжение драматургического развёртывания сочинения.

Опера построена как широко развёрнутый монолог. Важным фактором, объединяющим все её разделы, становится система лейтмотивов, составляющих две группы. Первая группа характеризует героиню оперы, раскрывая тончайшие оттенки её лирического чувства; вторая – объединяет лейттемы «внелич-

ного» характера – символы смерти, её неизбежности. В контрастном противопоставлении этих двух тематических комплексов, конкретизируется поэтическая идея произведения – утверждение силы любви.

В «Человеческом голосе» находят воплощение лучшие черты творчества Пуленка – гибкость, выразительность мелодики, естественность вокально-декламационных интонаций, экономность музыкальных средств (прозрачность и лёгкость фактуры, оркестровки). Главную роль в опере играет голос, но оркестр дополняет, порой «договаривает» за героиню, раскрывает её душевное состояние. Премьера «Человеческого голоса» состоялась 8 февраля 1958 года в Париже и имела огромный успех.

Влияние Мусоргского распространялось не только на французскую культуру, но и на творчество композиторов других стран. Чешского композитора Леоша Яначека называют «моравским Мусоргским». Подобно своему кумиру, Яночек придавал «речевой попежке» (интонации) значение выразительной единицы, способной передать все фазы душевной деятельности человека, считал, что граница между пением человека и его выразительной речью очень подвижна. Так же как Дебюсси и Пуленк, Яночек редко использовал полифоническую фактуру, его оркестровая ткань достаточно прозрачна, что позволяет акцентировать внимание слушателя на живом звучании человеческой речи, находящейся в прямой зависимости от сценической ситуации.

Многие исследователи (М. Брод, И. Нестьев, Б. Щедронь, Л. Кундера) поднимали вопрос об идейно-творческой близости Яначека и Мусоргского. Они отмечали, что на протяжении всей творческой жизни композитор проявлял пристальный интерес к тому, как в звуках речи выражается эмоционально-психологическое состояние человека. Еще в 1884–1885 году композитор начал

детально изучать звуковысотную шкалу декламации драматических актеров. Более глубокое осмысление проблемы «речевых мелодий» произошло после изучения народной песни, соотношения её ритма поэзии и акцентов чешского языка с музыкальным обрамлением. Это привело Яначека к записи народных интонаций речи, ставших идеальным языком для претворения реалистической народной музыкальной драмы «Её падчерица».

Над оперой Яночек работал в течение девяти лет (1894–1903). В 1916 году опера «Её падчерица» была поставлена в Пражском национальном театре. Тогда же композитор опубликовал статью о роли мелодии речи в его творчестве: «В ту пору, когда сочинялась "Её падчерица", я впивался в мелодию слов, незаметно вслушивался в речь прохожих, следил глазами за каждым движением, стремясь понять обстановку, в которой шёл разговор, время, свет, темноту, холод и жару. Я ощущал отблеск их в нотированной мелодии. Сколько вариаций заключалось в слове! ... Я знал, что у меня хватит сил найти мотив для любого слова, простого и возвышенного, хватит сил и на обыденность жизни, и на глубокий трагизм, и на прозу «Её падчерицы». И я сочинял на прозу. Близок к жизни мотив каждого слова в «Её падчерице» [Цит. по 2, с. 249].

По мнению А. Гозенпуда, «опера «Её падчерица» знаменует становление нового реалистического стиля в творчестве композитора и является одним из существенных этапов в развитии реалистического оперного искусства. Лишь великим художникам дано выразить мысли, чувства своего народа и своего времени с такой полнотой и глубиной, что их произведения сохраняют жизненную силу для грядущих поколений; создания этих художников, как бы впервые открытые в последующие годы, входят в новую эпоху не только как ее предвестники, но и как современники. И в

этом Яначек оказался близок Мусоргскому» [Там же, с. 93].

Невозможно опустить австрийские влияния Мусоргского на композиторов нововенской школы. Альбан Берг, создавая оперу «Воцтек» – музыкальную драму «социального сострадания», использует вокальную интонацию, раскрывающую специфику экспрессионистской музыкальной драмы. Именно выразительная интонация, подобная «сейсмографу», отражает малейшие колебания настроений героев оперы. Отсюда характерное использование автором различных типов вокального письма. Наряду с традиционными песенным, ариозным, различными видами вокальной декламации – он применяет разговорную речь, прием *Sprechstimme* (мелодически, ритмически и динамически фиксированный вид разговора), особые голосовые эффекты (фальцет, кашель, смех). Острые поединки действующих лиц оперы есть прежде всего поединки интонационные. Причём в звучащих интонациях запечатлено не только настроение

персонажей, но их характер, манера речи. Поэтому Берг отказывается от традиционных оперных форм – арий, дуэтов, развернутых хоровых сцен. Заменяя арии монологами (иногда песней), а дуэты – диалогами, он строит действие по сценам, привлекая в музыкальную драму принципы формообразования, типичные для инструментального, а точнее симфонического развития.

Многочисленные примеры, рассмотренные в статье – свидетельства широчайшего влияния художественной личности Мусоргского на зарубежную культуру. Однако, творческий стиль Мусоргского настолько стилистически богат, многообразен и неповторим, что даже поверхностное подражание ему невозможно. Поэтому, несмотря на некоторые параллели, европейские композиторы не унаследовали напрямую его традиций, а прокладывали в музыкальном искусстве свой собственный, уникальный путь, не исключая взаимовлияний.

Примечания:

¹Мишель Кальвокоресси – известный франко-британский музыковед, пропагандирующий русскую музыку за рубежом. Он познакомил М. Равеля с фортепианным циклом М.П. Мусоргского «Картинки с выставки».

²Мария Оленина-д'Альгейм – камерная певица, жившая во Франции и включавшая в свой репертуар романсы русских композиторов. В 1901 году в Париже в её исполнении прозвучала «Детская» Мусоргского, что, произвело сильнейшее впечатление на К. Дебюсси.

³Пьер д'Альгейм – французский журналист, муж Марии, автор книги о М. Мусоргском, увидевший свет в 1896 году в Париже.

⁴Надежда Филаретовна фон Мекк – русский меценат, просвещённая аристократка, в доме которой работал молодой французский композитор Клод Дебюсси, занимающийся музыкой с дочерью фон Мекк.

Литература:

1. Абызова, Е.Н. Модест Петрович Мусоргский [Текст] / Е.Н. Абызова. – Москва : Музыка, 1986. – 280 с.

2. Гозенпуд, А.А. Леош Яначек и русская культура [Текст] / А.А. Гозенпуд. – Ленинград : Советский композитор, 1984. – 200 с.

3. Жерар, М. Равель в зеркале своих писем [Текст] / М. Жерар, Р. Шалю. – Ленинград : Музыка, 1988. – 288 с.
4. Кремлев, Ю.А. Клод Дебюсси [Текст] : монография / Ю.А. Кремлев. – Москва : Музыка, 1965. – 792 с.
5. Мусоргский, М.П. Литературное наследие. Письма, биографические документы и материалы [Текст] / ред-сост. А. Орлова, М. Пекелис. – Москва : Музыка, 1971. – 434 с.
6. Смирнов, В.В. Морис Равель и его творчество [Текст] : монография / В.В. Смирнов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 331 с.
7. Стравинский, И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления [Текст] / И.Ф. Стравинский. – Москва : Музыка, 1971. – 159 с.

References:

1. Abyzova, E.N. Modest Petrovich Musorgskij [Tekst] / E.N. Abyzova. – Moskva : Muzyka, 1986. – 280 s.
2. Gozenpud, A.A. Leosh YAnachek i russkaya kul'tura [Tekst] / A.A. Gozenpud. – Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1984. – 200 s.
3. ZHerar, M. Ravel' v zerkale svoih pisem [Tekst] / M. ZHerar, R. SHalyu. – Leningrad : Muzyka, 1988. – 288 s.
4. Kremlev, YU.A. Klod Debyussi [Tekst] : monografiya / YU.A. Kremlev. – Moskva : Muzyka, 1965. – 792 s.
5. Musorgskij, M.P. Literaturnoe nasledie. Pis'ma, biograficheskie dokumenty i materialy [Tekst] / red-sost. A. Orlova, M. Pekelis. – Moskva : Muzyka, 1971. – 434 s.
6. Smirnov, V.V. Moris Ravel' i ego tvorchestvo [Tekst] : monografiya / V.V. Smirnov. – Leningrad : Muzyka, 1981. – 331 s.
7. Stravinskij, I.F. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya [Tekst] / I.F. Stravinskij. – Moskva : Muzyka, 1971. – 159 s.

Для цитирования: Дымова, И.Г. Щедрин – Мусоргский: исторический диалог в трактовке народных сцен [Текст] / И.Г. Дымова, И.А. Сидорук // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 13-18.

УДК 78.072.2

Дымова Ирина Георгиевна,

кандидат педагогических наук, доцент, заслуженный работник культуры РФ;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий теоретическим отделением факультета музыкального искусства
E-mail: i.g.dymova_80@mail.ru
г. Челябинск, Россия

Сидорук Ирина Алексеевна,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся 2 курса специальности «Музыковедение»
E-mail: tipichnaya.irena@yandex.ru
г. Челябинск, Россия

**ЩЕДРИН – МУСОРГСКИЙ:
ИСТОРИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ В ТРАКТОВКЕ НАРОДНЫХ СЦЕН**

Аннотация. В статье раскрываются различные аспекты взаимосвязи творческих находок М. Мусоргского и Р. Щедрина в трактовке народных сцен.

Ключевые слова: традиция; фольклор; эксперимент; жанровый сплав; сценическая многоплановость; театральность.

Dymova Irina Georgiyevna,

candidate of pedagogical sciences, associate professor,
honored worker of culture of the Russian Federation;
Southern Ural state institute of arts of a name P.I. Tchaikovsky,
manager of theoretical office faculty of musical art
E-mail: i.g.dymova_80@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

Sidoruk Irina Alekseevna;

Southern Ural state institute of arts of a name P.I. Tchaikovsky,
student of the second year of specialty "Musicology"
E-mail: tipichnaya.irena@yandex.ru
Chelyabinsk, Russia

**SHCHEDRIN – MUSSORGSKY: HISTORICAL DIALOGUE
IN INTERPRETATION OF NATIONAL SCENES**

Annotation. In article various aspects of interrelation of creative finds of M. Mussorgsky and R. Shchedrin in interpretation of national scenes reveal.

Keywords: tradition; folklore; experiment; genre alloy; scenic diversity; theatricality.

Современное оперное искусство представляет собой лабиринт переплетений многих традиционных и новых жанровых разновидностей. Эксперименты в области музыкально-театральной драматургии обусловили возникновение оригинальных гибридных форм. Одни из них имеют давнюю историческую, национально-культурную традицию, другие образуются на основе соединения традиционных и новых элементов, третьи – открывают принципиально новое «измерение» жанра. Как пишет исследователь О.В. Комарницкая: «Жанровый сплав, становящийся эстетической художественной нормой, предопределяет свободу индивидуальных авторских решений» [4, с. 355].

В этом убеждают многочисленные примеры жанровых гибридов: опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского, мелодрама-пантомима «Амфион» А. Онегера, опера-оратория «Святой Людовик – король Франции» Д. Мийо, опера-баллада «Мария Стюарт» С. Слонимского, опера-балет «Четыре девушки» Э. Денисова, опера-концерт «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова, ансамблевая опера «Когда время выходит из берегов» (другое название – «Три сестры»), мультимедиа-опера «По ту сторону тени» В. Тарнопольского и другие.

Оперное творчество Щедрина, одного из самых самобытных мастеров современного музыкального театра, находится в русле этих общих тенденций. Осознание композитором процесса «разгерметизации» жанра (термин О. Комарницкой) привело к созданию оригинальных сочинений смешанного типа, включающих разноплановые жанровые опусы: лирико-комическую оперу «Не только любовь» (по рассказам С. Антонова); оперные сцены «Мёртвые души» (по Н. Гоголю); большую оперу с чертами *drama per musica* «Лолита» (по одноимённому роману В. Набокова); оперу для концертного исполнения «Очарованный странник» (по Н. Леско-

ву); хоровую оперу «Боярыня Морозова», сочетающую признаки оперы, оратории и пассионов (по историческим документам); двухактную оперу «Левша» (по одноимённой повести Лескова), органично соединяющую комедию, трагедию и бытовое начало. Своё новое произведение «Рождественская сказка» (2016 год) Щедрин определил как оперу-феерию. В данной статье будут рассмотрены три сочинения Щедрина – «Боярыня Морозова», «Не только любовь» и «Мёртвые души», в которых наиболее многопланово представлены народные сцены

Художественная позиция композитора в оперном жанре изначально была определена взаимодействием двух факторов: поиском своего неповторимого творческого профиля и обращением к традиции как неиссякаемому источнику музыкального мышления на глубоко национальной почве. В этом плане важно отметить огромное значение для Щедрина наследия величайшего оперного новатора М.П. Мусоргского – мастера острой психологической проницательности, умельца лепки живых характеров, объёмной трактовки народных сцен, драматургических и языковых открытий. Связывает этих больших художников многое.

Прежде всего, обращение Щедрина в сюжетах опер к переломным моментам истории. В опере «Боярыня Морозова» в трагическом освещении раскрываются исторические события, связанные с расколом Русской церкви в XVII веке; в опере «Не только любовь» передана драма личности в тяжёлые годы после Второй мировой войны.

Художников сближает показ крупным планом образа народа, которому отведена особая роль не только как активно действующей силе истории («Боярыня Морозова»), но и как некоему нравственному идеалу, носителю лучших духовных качеств нации («Мёртвые души», «Не только любовь»). Само понятие «народ» наполняется глубоким фи-

лософским и жизненно-конкретным смыслом. Отсюда эпическая трактовка народных сцен уступает место драматической, благодаря чему эмоциональная характеристика народа получает различную окраску. Развёрнутые массовые сцены проникнуты то глубоким драматизмом («Боярыня Морозова» – № 3 «Угрозы», 5 «Убийство сына Морозовой», 7 «Пытки»), то философской глубиной («Мёртвые души» – № 5 «Шибень», № 12 «Плач солдатки»), то обобщённой символикой («Мёртвые души» – № 1 «Вступление», № 7 «Песни»), то сочным жанровым колоритом («Не только любовь», девичья кантата из II действия).

Кроме того, композиторов роднит удивительное сочетание глубочайшего психологизма со столь же замечательным даром живописания быта народных масс. Народ и личность, всеобщее и индивидуальное неотделимы в операх Щедрина (как у Мусоргского). Причём в народных сценах композитор никогда не выступает как простой бытописатель, фиксирующий внешнюю сторону народной жизни. Личная драма главных героев опер неразрывно связана с драмой народа. Таков прежде всего драматический образ боярыни Морозовой, олицетворяющий трагедию народа. Но даже более приземлённый образ Варвары Васильевны из оперы «Не только любовь» раскрывается в народно-историческом контексте: её личному счастью не дали определиться трудные послевоенные годы.

Театральность изображения, а не повествование и не лирическое самовыражение, доминирует в творческом методе Щедрина и Мусоргского. Театральность – фундаментальное свойство художественного мышления композиторов, проявляющееся в различных аспектах. Прежде всего в конкретном, почти режиссёрском видении сцены, каждого сюжетного поворота. Отсюда – обилие и подробность авторских ремарок, фиксирующих не только расположение дей-

ствующих лиц на сцене, но и их позы, походку, жесты, а также предписывающих певцу-актёру характер исполнения – таковы сцены-пантомимы с Коробочкой, Маниловым, Ноздрёвым в «Мёртвых душах». Исследователь М. Тараканов отмечает: «Через меткую пародийную интонацию Щедрина подходит к воплощению образа. В опере схвачена приторная сладкоречивость Манилова, тупое упрямство дубинноголовой Коробочки, хвастливость враля и задиры Ноздрёва, увесистость, неуклюжесть речей Собакевича, елейный тон потерявшего человеческий облик скопидома Плюшкина – всего паноптикума мёртвых душ» [4, с. 292]. Здесь возникает прямая параллель двух мастеров: сценичность, драматургическая действенность проектируемого оперного спектакля всегда находится в поле зрения композиторов (напомним, что Щедрина, подобно Мусоргскому, в основном сам писал либретто своих опер).

Свойство, условно обозначенное как театральность, проявляется и у Мусоргского, и у Щедрина в тяготении к музыкально-сценической многоплановости: сценическое и музыкальное пространство в возникающем у зрителя-слушателя образе обретает глубину, объём, восприятие различает разные планы, в которых живут и действуют персонажи, народные массы. Многоплановость действия вызывает смысловую многоплановость, рождение так называемых «открытых концепций», не имеющих чёткого «смыслового каданса». Эта печать недосказанности подчёркивает особую глубину постижения исторических коллизий или выдающихся произведений литературы, в которых большие художники, выступают не в роли летописца, но подлинного мыслителя, осознающего всю сложность, а порой невозможность решения важнейших жизненных вопросов.

Творческое отношение к фольклору – характерный признак двух мастеров

оперной сцены. Фольклор органично входит в музыкальную ткань опер, становясь неотъемлемым компонентом интонационного строя сочинений (на жанре частушки построено развитие оперы «Не только любовь», жанр плача является основой большинства сцен в опере «Боярыня Морозова», жанровое многоцветие представлено в опере «Мёртвые души»). Причём, Щедрин неизменно «превращает» фольклорный материал в элемент собственного стиля. Композитор редко цитирует фольклорные образцы, чаще создаёт свой оригинальный музыкальный материал на основе генетического родства с фольклором. Отсюда творческая свобода в обработке этого материала. Именно через народно-песенную интонацию композитор воплощает в опере «Мёртвые души» гоголевскую тему России, которая была основной темой творчества Мусоргского, сумевшего необычайно глубоко постигнуть тайну народного музыкального языка, как языка сокровеннейших дум и чаяний народа.

Вместе с тем следует отметить то новаторское, звучащее как яркое индивидуальное, щедринское в решении народных сцен опер.

Это конечно драматургические «находки», раскрывающие сложные полифонические связи различных пластов действия:

– *принцип раздвоения действия* своеобразно представлен в опере «Мёртвые души» в виде раздвоения фабульного и народного миров, которые соотносятся по принципу контраста-противопоставления образно-смысловых сфер оперы;

– *принцип параллелизма драматургии «двух опер»* явился подлинным открытием в «Мёртвых душах», определившим двухъярусную структуру щедринской оперы как выражение этической идеи антитезы низменного пласта картин помещичьего быта и возвышен-

ных народных сцен (что нашло отражение и в сценографии оперы);

– *принцип кадровости, кинематографичности* нашёл яркое выражение в опере «Мёртвые души». В № 18 «Отпевание Прокурора», представлен монтаж одновременных действий (в храме, на улице, в гостинице), которые монтируются приёмом вторжения – мгновенного переключения в другое пространство. Подобный приём быстрой смены кадров можно отметить и в веренице частушечных тем девичьей кантаты оперы «Не только любовь»;

Данные драматургические «находки» предопределили поиск новых, оригинальных принципов формообразования, среди которых исследователь О. Комарницкая выделяет:

– *крещендирующую форму*, преобладающую в опере «Боярыня Морозова» (№ 3 «Угрозы», № 7 «Пытки», № 9 «Заточение в темницу»), связанную с единой волной нарастания, с кульминацией в завершении каждого номера. Термин О. Комарницкой точно определяет динамику развёртывания этих экспрессивных сцен;

– *альтернативную форму*, используемую в опере «Боярыня Морозова» (№ 1 «Анафема», № 5 «Убийство сына Морозовой») великолепно воссоздающую диалог конфликтных сил оперы;

– *песенно-монтажную форму*, ярко представленную в гирлянде частушек II действия оперы «Не только любовь», воспроизводящих народные песенные турниры, в которых поочерёдно солируют разные участники действия. Так в опере появляются своеобразные «сцены-концерты».

Современное переосмысление фольклора проявляется в самых различных аспектах:

– *в освоении современных пластов фольклора*. Это ярко прозвучало в опере «Не только любовь», где роль частушки – оригинального фольклорного жанра – столь велика, что она определила жан-

ровую сущность сочинения как «оперы-частушки»;

– во введении – как специфический художественный приём, характерная манера народного пения. Во вступлении к опере «Мёртвые души» русская песнь «Не белы, белы снеги» звучит в открытой народной манере у двух солисток как выражение подлинного русского колорита;

– в применении современных техник (сонорное звучание хора №1 «Анафема» имитирует звон цепей в опере «Боярыня Морозова»; алеаторический эффект многоголосного хора, исполняющего партию вполголоса, с «неясной дикцией» сопровождает песню «Ты полынь, полыничка трава» № 7 в опере «Мёртвые души»; 12-тоновость окрашивает в «русские краски» плач Солдатки «Поразтроньтиса люди добрые» в № 12 в этой же опере; элементы джаза проявляются в лирической частушке «Ухажёров у нас нет» во II действии оперы «Не только любовь» благодаря параллелизму септаккордов в партии вокального квартета, напоминающих «парикмахерские» гармонии);

– в оригинальности оркестровки. Необычайно новаторски в опере «Боярыня Морозова» решена партия оркестра, которую заменяет литаврист, трубач и ударник, что обусловлено тенденцией к камерности жанра, но не только. Экспрессия хора в № 7 («Пытки») подчёркнута звучанием литавр, воспроизводящих удары бича; солирующей трубы, подобной трагическим возгласам, и гулким набатом колоколов. Напротив, колокольный звон в № 7 «Песни» в «Мёртвых душах» Щедрин поручает

Campane russo (звоннице на сцене), выступающий в своём духовно-символическом значении как отражение одухотворённой атмосферы жизни народа. Оригинальностью оперы «Боярыня Морозова» является использование Щедриным партии хора, выполняющего функцию оркестра (№ 1 «Анафема»). В ином, юмористическом ключе воспринимается пародийная речитация и нарочитые кадансы «народного оркестра» на деревенской вечеринке (II действие) или юмористический эффект введённого автомобильного гудка, звучащего в паузах между отдельными фразами в «Песне Федота» (№ 3) в опере «Не только любовь».

Такое органичное соединение «нового» и «старого» – проявление не только особенностей стилистики музыкального языка композитора, но шире – выражение концепции творчества в целом, связанной с созданием оригинальных драматургических решений, яркой сценографии, рельефных музыкальных образов, обращённых к большой слушательской аудитории. «Музыка, написанная сегодня, – утверждает композитор, – должна, как и прежде, затронуть слушателя. Захватить его, увлечь, запасть в душу и в сердце. Никакие разъяснения менторов и лжепророков не изменят самой сущности дела. Есть музыка – и есть не музыка... » [3, с. 1]. В этом смысле оперы Щедрина продолжают традиции русской оперной культуры, фокусируют многие важные тенденции современного искусства, демонстрируют расширяющиеся возможности жанра и вносят ряд принципиальных акцентов в осмысление его потенциала.

Литература:

1. Ковалева, М.Н. Хоровая опера Р. Щедрина «Боярыня Морозова» в контексте развития отечественной оперы на рубеже XX–XXI веков [Текст] / М.Н. Ковалева // Отечественное искусство в мировом художественном пространстве : сборник материалов студ. науч.-практ. конф. / ред. К. Королева, А. Субботина. – Магнитогорск : Магнитогорская государственная консерватория, 2012. – С. 44–59.

2. Комарницкая, О.В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков. Жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки [Текст] / О. Комарницкая. – Москва : ПКЦ «Альтекс», 2011. – 306 с.
3. Синельникова, О.В. Родион Щедрин: полистилистика, и авторский стиль [Текст] / О.В. Синельникова // Музыкальная академия. – 2012. – № 4. – С. 1–6.
4. Тараканов, М.Е. Творчество Родиона Щедрина [Текст] / М.Е. Тараканов. – Москва : Советский композитор, 1980. – 325 с.
5. Холопова, В.Н. Опера современных Российских композиторов [Текст] / В.Н. Холопова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2012. – № 5. – С. 21–24.

References:

1. Kovaleva, M.N. Horovaya opera R. Shchedrina «Boyarynya Morozova» v kontekste razvitiya otechestvennoj opery na rubezhe HKH–HKHI vekov [Tekst] / M.N. Kovaleva // Otechestvennoe iskusstvo v mirovom hudozhestvennom prostranstve : sbornik materialov stud. nauch.-prakt. konf. / red. K. Koroleva, A. Subbotina. – Magnitogorsk : Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2012. – S. 44–59.
2. Komarnickaya, O.V. Russkaya opera vtoroj poloviny HKH – nachala HKHI vekov. Zhanr, dramaturgiya, kompoziciya. Analiticheskie ocherki [Tekst] / O. Komarnickaya. – Moskva : PKC «Al'teks», 2011. – 306 s.
3. Sinel'nikova, O.V. Rodion Shchedrin: polistilistika, i avtorskij stil' [Tekst] / O.V. Sinel'nikova // Muzykal'naya akademiya. – 2012. – № 4. – S. 1–6.
4. Tarakanov, M.E. Tvorchestvo Rodiona Shchedrina [Tekst] / M.E. Tarakanov. – Moskva : Sovetskij kompozitor, 1980. – 325 s.
5. Holopova, V.N. Opera sovremennyh Rossijskih kompozitorov [Tekst] / V.N. Ho-lopova // Mezhdunarodnyj zhurnal prikladnyh i fundamental'nyh issledovanij. – 2012. – № 5. – S. 21–24.

Для цитирования: Карманова, О.В. «Шесть пьес для фортепиано» А. Шёнберга: к вопросу о творческом методе композитора [Текст] / О.В. Карманова, Н.В. Растворова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 19-27.

УДК. 78.071.1

Карманова Ольга Владимировна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся III курса Факультета музыкального искусства специальности

«Композиция»

E-mail: olga.karmanova.94@mail.ru

г. Челябинск, Россия

Научный руководитель:

Растворова Наталья Валерьевна,

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры истории, теории музыки и композиции

E-mail: rastvorova2011@mail.ru

г. Челябинск, Россия

**«ШЕСТЬ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО» А. ШЁНБЕРГА:
К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ КОМПОЗИТОРА**

Аннотация. *Статья посвящена рассмотрению «Шести пьес для фортепиано» оп. 19. А. Шёнберга в общекультурном контексте времени, которым обусловлен вектор творческих поисков композитора в сфере новых средств музыкального выражения, связанных с идеей додекафонии и, в конечном итоге, приведших главу Нововенской школы к открытию серийной техники. На примере сочинения, созданного в атональный период творчества автора, прослеживается взаимосвязь принципов звуковысотной организации данного цикла с воплощением в нем эстетических постулатов и образов экспрессионизма.*

Ключевые слова: *Шёнберг; Новая венская школа; экспрессионизм; додекафония; атональность; фортепианная музыка.*

Karmanova Olga Vladimirovna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky,
III year student of the specialty "Composition"

E-mail: olga.karmanova.94@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

Supervisor:

Rastvorova Natal'ya Valer'evna,

Ph.D. of Arts;

South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky,
docent of the Chair of history, music theory and composition

E-mail: rastvorova2011@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

SIX PIECES FOR PIANO BY A. SCHENBERG: TO THE QUESTION ABOUT THE COMPOSER CREATIVE METHOD

Annotation. *The article is devoted to the consideration of the Six Piano Pieces op. 19. A. Schoenberg in the general cultural context of time, which determined the vector of the creative search of the composer in the field of new means of musical expression, connected with the idea of dodecaphony and, ultimately, leading the head of the Novovensk school to the discovery of serial technology. On the example of a work created in the atonal period of the author's work, the interrelation of the principles of the pitch of this cycle with the embodiment of aesthetic postulates and images of expressionism is traced.*

Keywords: *Schönberg; New Vienna School; expressionism; dodecaphony; atonality; piano music.*

Творческому наследию основателя нового музыкального языка австрийского композитора Арнольда Шёнберга (13.09.1874 г., Вена – 13.07.1951 г., Лос-Анджелес) была суждена непростая судьба. Долгое время он находился в тени творчества своих учеников – Антона Веберна (1883–1945) и Альбана Берга (1885–1935). Сейчас невозможно представить, что возрождению исследовательского интереса к музыке Шёнберга в наше время предшествовало едва ли не забвение имени самого композитора со стороны наиболее радикально настроенных представителей новой музыки второй половины прошлого столетия (в частности Карлхайнца Штокхаузена и Пьера Булеза). Вместе с тем, ещё в 60-е годы XX века ученик Веберна Филипп Гершкович в своей работе «О музыке» предвидел последующее увлечение творчеством автора «Лунного Пьеро»: «Восхищение Веберном сегодня приведет завтра к настоящему осознанию шёнберговой музыки» [4, с. 331].

На заре своей творческой деятельности А. Шёнберг оказывается лицом к лицу с отторжением и холодным безразличием публики, вследствие этого и с материальными трудностями. На рубеже XIX и XX столетий, когда А. Шёнберг начал свою композиторскую деятельность, в западно-европейской музыке утвердился культ Рихарда Вагнера. Его воздействие простиралось в диапазоне от интереса музыкальной общественно-

сти к художественно-мировоззренческой концепции автора «Тристана и Изольды», «Кольца Нибелунгов» до заимствования его открытий в сфере оперной драматургии, гармонии, оркестровки. Произведения Рихарда Вагнера оказали влияние на опусы А. Шёнберга раннего периода:¹ «Просветленная ночь», «Песни Гурре», «Пеллеас и Мелисанда», в которых ощущается связь с оперой «Тристан и Изольда» (сходство проявляется в углубленном психологизме сочинений, в принципах музыкальной драматургии, а также в хроматизированном качестве музыкальной ткани и мелодико-гармоническом строении тематизма). Р. Вагнер в своём творении предвосхитил черты экспрессионизма, а в сочинениях экспрессиониста Шёнберга были развиты полифонические и гармонические идеи И. Брамса, Р. Штрауса и Г. Малера.

Нетрудно догадаться, что творчество этих композиторов Шёнберг очень ценил. В одной из своих работ он называл И. Брамса новатором, доказывая свою точку зрения на примере ряда произведений композитора [11]. Влияние романтизма отразилось в шёнберговском камерно-инструментальном творчестве, а также в вокальной музыке раннего периода, ему (влиянию) были подвержены и «Шесть пьес для фортепиано в четыре руки», датированные 1896 годом, а выражалось это в том, что написаны они были в тональной системе, несмотря

на непривычные, но вполне объяснимые мелодические обороты [там же].

Однако, Шёнберг, как нам известно, не ограничивает себя рамками тональной системы и продолжает поиски своего языка. Например, в своей симфонической поэме для оркестра «Пеллеас и Мелизанда», ор. 5 он использует аккорды квартовой структуры, обусловленные растворением ощущение тональности хроматическим звуковысотным контекстом. Кульминационной точкой тонального (раннего) периода по праву считается «Камерная симфония» ор. 9. В этом сочинении в непрерывном симбиозе гармонии и мелодического рисунка происходит освобождение диссонанса, от каких-либо устоявшихся рамок, т. е. разрешение диссонансирующего созвучия становится не обязательным процессом, а сам диссонанс теперь не что иное, как художественный колористический эффект, «выбивающий почву из-под ног» у слушателя.

Тем не менее, исторически сложилось так, что переходным звеном к новому этапу суждено было стать другому произведению, а именно – второму струнному квартету ор. 10, в котором композитор отказывается от тонального центра [10], что становится большим шагом в сторону додекафонии [12]. В истории мирового музыкального искусства происходит прорыв: в финале этого знаменитого квартета впервые полностью исчезает тональность, а далее закрепление нового приёма композиторской техники происходит в «Трёх фортепианных пьесах» ор. 11. Сам автор по этому поводу сказал, что сознательно отказался от тональной системы, руководствуясь собственным творческим импульсом, что гораздо важнее для художника, нежели отточенное композиторское мастерство [11]. Таким образом, с каждым новым сочинением Шёнберг всё дальше отдаляется от традиционной системы выразительных средств романтизма. В каждом звуке слышится жажда свободы и

освобождения от оков тонального мышления, жажда выражения всей палитры человеческих чувств и стремление вперед [3].

Гармоническая система атонального периода творчества Шёнберга – не прихоть автора и не сиюминутный порыв, ведь она сформировалась из музыкально-художественного опыта предыдущих поколений: целотоновые звукоряды и аккорды, увеличенные трезвучия. Септаккорды и нонаккорды различных функциональных достоинств остаются также в его распоряжении, однако данные диссонансирующие созвучия отныне не разрешаются.

В этой связи примечателен скандал, разразившийся в 1908 году в столице музыкальной жизни Европы. Причиной его послужили «Три пьесы» ор. 11. Публика считает музыку подобного рода не дающей надежды слушателю, не говорящей о возвышенном, более того, усложняющей и без того нелёгкую жизнь [13]. Аудиторию того времени вполне можно понять: музыкальный эксперимент Шёнберга не только ошаршил неподготовленный к таким новшествам слух, но и ясно дал понять слушателю, что мир устроен не так прекрасно, как на картинах эпохи Ренессанса. Атональность как явление вызывала самые противоречивые чувства: от негодования и сарказма до восхищения, правда восторгалась музыкальным открытием Шёнберга лишь немногие ценители искусства. Таким путём сформировалось два лагеря. Численное преимущество было у противников нового языка. Они видели в атональной музыке поругание прежних канонов музыкального искусства (в частности, отрицание его универсальных закономерностей), а Шёнберга именовали «творцом хаоса и произвола», «кубистом» и «футуристом, выражающим в музыке только математические расчёты и формулы». Было и противоположное мнение. Одним из представителей этого «второго фронта»

стал А. Казелла², относивший атональность к разряду ярких средств выразительности музыкального языка. Однако сам композитор считал такую постановку вопроса банальной неосведомлённостью. Шёнберг своим творчеством атонального периода выражал основную идею экспрессионизма³: отчаяние и страх, а также атмосферу эмоциональной нестабильности и серости бытия.

Отсутствие традиционных средств музыкальной выразительности (мажоро-минорный тональный контекст, развитое мотивно-интонационное развитие, секвенционность, имитационность) не говорит об отсутствии каких-либо законов в новой музыке. В новой системе действуют свои постулаты и устанавливать их – довольно-таки непростая задача. Шёнберг в своей композиторской и педагогической практике указывал на разнообразные возможности новых гармонических связей вместо привычных плагальных и автентических. В их числе опора на целотоновые структуры, квартовое строение аккордов вместо терцового, использование двенадцатитонового ряда в качестве порождающей модели звуковысотной организации целого. Именно этот последний способ и станет основой серийной техники, в которой будут созданы все сочинения Шёнберга второй половины его творческого пути (начиная с оп. 23), а также его последователей и учеников А. Берга и А. Веберна.

Отправной точкой на этом пути послужило создание «эстетики избегания» (*Aesthetik des Vermeidens*), иначе говоря, «эстетики освобождения от всех донинде действующих законов». Она обусловлена отказом от тональной устойчивости, метрической и ритмической симметрии, тематической определённости – от большинства принятых и сформированных в музыкальном искусстве прошлых столетий технических и фактурных приёмов.

Основной целью создания нового музыкального языка, возникшего из

шёнберговой «эстетики избегания», стал поиск новых решений художественных и звуковых задач. Композитором было индивидуализировано большинство функциональных связей музыкально-гармонического языка, что лишило произведения авторов «нового мышления» элементов предсказуемости, т.к. связь между единицами музыкальной структуры (посредством образования тяготений и как следствие разрешений того или иного созвучия) стала неочевидной и завуалированной.

Концепция новой музыки выросла из принципов искусства экспрессионизма, утверждающих право на своё личное восприятие мира, вплоть до искажения реальности. Это привело к отторжению от музыки экспрессионизма основной массы публики, а также к обособленности «искусства нового времени» в целом. Шёнберг, сомневавшийся «в возможности дальнейшего практического применения тональной системы в новом ключе» [1], отдавал себе отчет в элитарности своих сочинений: его интонационный язык не находит должного слушательского отклика у аудитории вследствие «бездействия основных начал восприятия (опыт, способность сопереживать, память)» [8].

К первому десятилетию XX века музыкальный язык Шёнберга был полностью сформирован, благодаря предшествующему процессу творческой эволюции художника-реформатора. Стилистика композитора к этому моменту обретает особую насыщенность музыкального материала, ещё больше отдаляющего автора от слушателя и исполнителя.

«Шесть маленьких пьес»

оп.19 (1911)

Глен Гульд писал, что этот цикл не что иное, как символ «хождения по краю» композитора, с головой окунающегося в пучину неизвестного. По образному выражению Гульда, Шёнберг движется здесь «по опасной творческой тропе, не имея никаких средств, кроме

своего внутреннего слуха» [2]. В связи с процессом становления и дальнейшего развития новой творческой концепции, устранившей традиционные формообразующие факторы тональной гармонии, Шёнбергу пришлось пока ограничиться созданием произведений малых форм, так как, по его словам: «крупные формы не могут существовать без ясного расчленения» [5]. Вокальный цикл «Лунный Пьеро» ор. 21, монодрамы «Ожидание» и «Счастливая рука» – единственные масштабные опусы данного творческого периода. Таким образом, малые формы, решающие вопросы организации атонального музыкально-тематического материала, заострили внимание на линейной ткани, в которой соотношения мотивов превратились в фундамент музыкальных сочинений.

Атональная музыка – это специфический способ взгляда художника на окружающую действительность. Состояния неустойчивости и изменчивости, свойственные экспрессионизму, нашли свое отражение в фрагментарности музыкальной мысли, порождающей ощущение особой интонационной выразительности и непредсказуемости мелодических линий. Таким образом фактура становится насквозь полифоничной: каждый голос находится на своём месте и все это в совокупности дает резкое возрастание объёма музыкального материала на ту или иную единицу времени. Таким образом исчезают все ранее употребляемые типы линейных движений, фактура приобретает небывалую до тех пор подвижность, отражая обостренный эмоциональный образ произведений и новое ощущение музыкального времени.

«Шесть маленьких пьес» ор.19 отмечены сжатием музыкального материала во времени: звуковая ткань данного темпорального качества почти полностью интегрированная (поскольку тематически трактована вся вертикаль), решающее формообразующее значение

приобретают параметры регистровки, плотности звучания и динамики. В данном цикле господствует утонченный субъективизм: здесь и лирика, и ирония, и мистика, и созерцание, и экзотика – перед нами маленькие зарисовки настроений и образов, изменчивых и неустойчивых, в высшей степени типичных для экспрессионизма. Изысканность нюансировки и афористичность пьес, а также отсутствие конкретной программности получили наиболее последовательное развитие в творчестве А. Веберна. Достаточно типичны эти качества для целого ряда произведений А. Берга и представителей западноевропейского авангарда второй половины двадцатого века: К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно, Л. Берно.

Наряду с упоминавшейся выше лаконичностью шёнберговских пьес ор. 19, следует отметить их асимметричность: квадратность структуры осталась в прошлом веке, во всех пьесах цикла количество тактов – нечётное (№1 – семнадцать тактов, №2, №3, № 6 – девять тактов, № 4 – тринадцать; №5 – пятнадцать). К чувству неустойчивости и зыбкости прибавляется ощущение недосказанности и незавершённости. Постоянно неразрешаемые созвучия, создающие ощущение напряженности становятся константами нового музыкального языка «Маленьких пьес», представляющих собой ярчайшие образцы «эстетики избегания». Музыкальная ткань их атональна и атематична (полностью лишена стабильности), а форма приобретает черты фрагментарности. Пьесы создают ощущение природных явлений, спонтанно вылившихся в свойственные им формы. К ним можно отнести слова, сказанные известным литературным персонажем культового романа Т. Манна – главным героем «Доктора Фаустуса» композитором Адрианом Леверкюном: «Правдиво и серьёзно только нечто краткое, только до предела сгущённое музыкальное мгновение». Вместе с тем

прозрачность фактуры, лаконичность и насыщенность музыкального высказывания, присущие шёнберговским пьесам ор. 19, напоминают миниатюры японской поэзии [1].

Конечно, подобное явление не было для Шёнберга самоцелью, ведь его эстетическое кредо заключалось в стремлении уловить неповторимое, индивидуальное, подлинное, исключив условное, уже известное. Однако, цикл пьес ор. 19 привлекает и типичными для романтиков обильными словесными обозначениями, а не только игрой нюансировки, создаваемой динамическими оттенками (иногда звучание достигает «рррр»), плотностью и разреженностью звучания, разнообразием штрихов. Например, авторская ремарка в пьесе № 6: «mit sehr zartem Ausdruck», «wie ein Hauch» («с очень нежным выражением», «как дуновение»). Такими подробными рекомендациями Шёнберг добивается соответствия интерпретации произведения композиторскому замыслу. По мнению композитора, исполнитель должен быть несвободен в своём прочтении авторского текста, ибо он не его творец, а скорее его слуга, чья основная задача состоит в том, чтобы услышать мысль, доносимую автором [3].

Как упоминалось выше, музыкальная ткань фортепианной музыки Шёнберга организуется новыми средствами: взамен лада и тональности (основных начал в тональной системе) структурно-образующую роль принимают на себя средства динамики, агогики, регистровки [1]. Вместе с тем одним из средств му-

зыкальной выразительности, применяемых композитором в «Шести пьесах», стало чередование тональных «реминисценций» с атональностью. Подобное развитие музыкального материала отвечает духу эпохи с его изломанным эмоциональным движением. Ярким примером служит первая (самая крупная) пьеса цикла: 17-тактовая, с довольно рельефной мелодической линией, соединённой с ритмическим дроблением. На протяжении всей пьесы создается ощущение абсолютной независимости построений (четыре различно окрашенных по динамике и агогике предложения, расчлененные цезурами). И это несмотря на очевидную формообразующую роль «сцепляющего» интервала малой секунды в восходящем движении.

Иную картину можно наблюдать во второй пьесе (9 т.), где основополагающая терция (g-h) наполняет всё звуковое пространство по горизонтали и вертикали, периодически повторяясь на одной звуковой высоте и в одной динамической плоскости. Заключительное построение суммирует тоны мелодического рисунка, который создаёт контраст с сухой механичностью и безжизненностью терций. Образ пьесы носит ироничный и одновременно нежный характер. В нем отражен весь конгломерат эмоциональных состояний будущего «Лунного Пьеро»: хрупкое звучание рояля является важной тембровой краской. Стоит обратить внимание на роль динамических оттенков этой части цикла – они выстраивают форму не только по вертикали, но и по горизонтали.

Langsam

ausserst kurz
pp
mf
pp



В третьей пьесе Шёнберг даёт авторское указание: «In den ersten 4 Takten soll die rechte Hand durchaus *f*, die linke durchaus *pp* spielen» («В первых четырёх тактах правая рука – чрезвычайно *f*, левая рука – чрезвычайно *pp*»). Полифонизированная фактура миниатюры разделяется за счёт динамических ресурсов, причем помимо индивидуального динамического профиля, каждый голос имеет своё интонационное и ритмическое развитие (все ремарки прописаны самим

композитором). Несмотря на стремление автора покинуть границы тональности, в первом построении пьесы в нижнем голосе звучит тональная диатоника ми – бемоль мажора.

Повторное строение и черты рондообразности отличают четвертый номер цикла. Начальная интонация показана ритмом дробления (*martellato*), в тот момент как динамические всплески рисуют не самую радужную картину мира.



Образная сфера Пятой пьесы остаётся самой загадочной: в ней слышно дуалистическое начало. Одна его сторона выражена поочередным сгущением голосов и их разрежением: сильная доля такта подчёркнута одноголосием, как бы рисующим «картину звуковой невесоности», а далее возникают два и три голоса. Между этим номером и первой пьесой можно провести параллель: в обоих случаях немаловажную формообразующую функцию выполняет секунда. Другая – лирическая образная грань – обозначается с помощью трёхдольности (вальсовые ритмические фигуры мелодического рисунка).

Кульминационной точкой всего цикла оказывается его финал, который

словно выключает слушателя из реального мира и вводит его в подобие траурного оцепенения. Это неудивительно, поскольку шестая миниатюра, написанная через месяц после смерти Густава Малера, посвящена его памяти. Стоит отметить выразительность гармоний данного номера: квартовый и полиинтервальный (состоящий из сексты и кварты) аккорды. Из работ, посвящённых творчеству А. Шёнберга, а именно его «Шести пьесам», финал этого цикла лучше всего описывает Л.Е. Гаккель: «Долог аккорд *pianissimo*, раз за разом возобновляется он, сопутствуемый тихими голосами в верхнем и нижнем регистрах инструмента. Один аккорд – он жив во времени, но неподвижен в про-

странстве музыки. Это знак времени, протекающего неслышно, незаметно, но измеряющего собой и музыку, и жизнь, уводящего за край жизни...» [1, с. 113].

Арнольд Шёнберг видел и чувствовал себя творцом новой музыки и одновременно последним представителем австро-немецкой традиции, наряду с Бахом, Бетховеном, Брукнером. К числу своих учителей он также причислял В. Моцарта, Брамса и Вагнера. Он был и остаётся выдающимся мастером композиторской школы, строящей шедевры на основе математической логики и архитектоники. Именно человеку такого аналитического склада ума было суждено создать додекафонную систему [7]. Путь Шёнберга «через тернии к звёздам» свидетельствовал, что композитор, несмотр-

я ни на что, был верен своим убеждениям и не отступал от них, вне зависимости от успеха, престижа и других факторов.

Шёнберг любил рассуждать о традициях мирового искусства и его новаторстве. Высказывая свои взгляды на те или иные явления в музыке, он объяснял, что именно побуждает художника к такого рода прогрессу⁴, который в полном объёме наблюдается в его собственном творчестве. Оно и по сей день не может претендовать на лавры общедоступности и ясности восприятия, тем не менее, образная сфера его музыки создаёт ощущение полноты художественного выражения идей композиторского «творческого Я» в контексте своей эпохи.

Примечания:

¹ С творчеством Р. Вагнера Шёнберг познакомился ещё в юности.

² Альфредо Казелла (25.07.1883 г. – 05.03.1947 г.) – итальянский композитор – представитель неоклассицизма, пианист, дирижёр, автор музыковедческих работ, в числе которых монография о Стравинском.

³ Арнольд Шёнберг в своём стремлении к эстетике экспрессионизма был не одинок. В данном направлении работали многие немецкие и австрийские художники, поэты той эпохи.

⁴ Более подробно см.: Шёнберг, А. Моя эволюция // Зарубежная музыка XX в. Материалы. Документы. – М. : Музыка, 1975; Шёнберг, А. О музыке новой и устаревшей. Стиль и идея // Музыкальная академия. – 1996. – №3–4.

Литература:

1. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: очерки [Текст] / Л.Е. Гаккель. – 2-е изд. ; доп. – Ленинград : Сов. композитор, 1990. – 287 с.

2. Гульд, Г. Шёнберг – взгляд в будущее [Текст] / Г. Гульд // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 215–222.

3. Верховина-Стрекаловская, Х.А. Диалоги в постромантическую эпоху [Текст] / Х.А. Верховина-Стрекаловская // Музыкальная академия. – 1995. – № 4–5. – С. 175–183.

4. Гершкович, Ф.М. О музыке [Текст] / Ф.М. Гершкович. – Москва : Советский композитор, 1991. – 351 с.

5. История зарубежной музыки. Вып.6. Начало XX века – середина XX века [Текст] / Ред. В.В. Смирнов. – Санкт-Петербург : Композитор, 2001. – 626 с.

6. Киреева, А.Д. Постигая тайны совершенства. Основные идеи развития tonальной музыки [Текст] / А.Д. Киреева. – Саратов : издательство Саратовского университета, 1989. – 119 с.

7. Монсенжон, Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! [Текст] / Б. Монсенжон. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 272 с.
8. Павлишин, С. Арнольд Шёнберг [Текст] : монография / С. Павлишин. – Москва : Композитор, 2001. – 480 с.
9. Соллертинский, И.И. Арнольд Шёнберг [Текст] / И.И. Соллертинский // Зарубежная музыка XX в. Материалы. Документы [Текст]. – Москва : Музыка, 1975. – С. 148–155.
10. Холопов, Ю.Н. Очерки современной гармонии, Исследование [Текст] / Ю.Н. Холопов. – Москва : Музыка, 1974. – 287 с.
11. Шёнберг, А. Моя эволюция. Убеждение или познание? [Текст] / А. Шёнберг // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы [Текст]. – Москва : Музыка, 1975 – С. 127–130, 143–148.
12. Шёнберг, А. О музыке новой и устаревшей. Стиль и идея [Текст] / А. Шёнберг // Музыкальная академия. – 1996. – №3–4. – С. 243–248.
13. Шнеерсон, Г.М. Арнольд Шёнберг – музыкант и человек [Текст] / Г.М. Шнеерсон // Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания. – Москва : Сов. композитор, 1974, С. 127–222.

References:

1. Gakkel', L.E. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Tekst] / L.E. Gakkel'. – 2-e izd. ; dop. – Leningrad : Sov. kompozitor, 1990. – 287 s.
2. Gul'd, G. SHyonberg – vzglyad v budushchee [Tekst] / G. Gul'd // Muzykal'naya akademiya. – 1997. – № 2. – S. 215–222.
3. Verhozina-Strekalovskaya, H.A. Dialogi v postromanticheskuyu epohu [Tekst] / H.A. Verhozina-Strekalovskaya // Muzykal'naya akademiya. – 1995. – № 4–5. – S. 175–183.
4. Gershkovich, F.M. O muzyke [Tekst] / F.M. Gershkovich. – Moskva : Sovetskij kompozitor, 1991. – 351 s.
5. Istoriya zarubezhnoj muzyki. Vyp.6. Nachalo XX veka – ceredina XX veka [Tekst] / Red. V.V. Smirnov. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2001. – 626 s.
6. Kireeva, A.D. Postigaya tajny sovershenstva. Osnovnye idei razvitiya tonal'-noj muzyki [Tekst] / A.D. Kireeva. – Saratov : izdatel'stvo Saratovskogo universite-ta, 1989. – 119 s.
7. Monsenzhon, B. Glen Gul'd. Net, ya ne ekscentrik! [Tekst] / B. Monsenzhon. – Moskva : Klassika-XXI, 2003. – 272 s.
8. Pavlishin, S. Arnol'd Shyonberg [Tekst] : monografiya / S. Pavlishin. – Moskva : Kompozitor, 2001. – 480 s.
9. Sollertinskij, I.I. Arnol'd Shyonberg [Tekst] / I.I. Sollertinskij // Zaru-bezhnaya muzyka HKH v. Materialy. Dokumenty [Tekst]. – Moskva : Muzyka, 1975. – S. 148–155.
10. Holopov, YU.N. Ocherki sovremennoj garmonii, Issledovanie [Tekst] / Yu.N. Holopov. – Moskva : Muzyka, 1974. – 287 s.
11. Shyonberg, A. Moya evolyuciya. Ubezhdenie ili poznanie? [Tekst] / A. Shyonberg // Zarubezhnaya muzyka XX veka. Materialy i dokumenty [Tekst]. – Moskva : Muzyka, 1975 – S. 127–130, 143–148.
12. Shyonberg, A. O muzyke novoj i ustarevshej. Stil' i ideya [Tekst] / A. Shyonberg // Muzykal'naya akademiya. – 1996. – №3–4. – S. 243–248.
13. Shneerson, G.M. Arnol'd Shyonberg – muzykant i chelovek [Tekst] / G.M. Shneerson // Stat'i o sovremennoj zarubezhnoj muzyke. Ocherki. Vospominaniya. – Moskva : Sov. kompozitor, 1974, S. 127–222.

Для цитирования: Мусатова, Д.Г. История трагической гибели царевича Дмитрия в произведениях М.П. Мусоргского и М.В. Нестерова [Текст] / Д.Г. Мусатова, К.Ф. Акрамова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 28-34.

УДК 78.072.2

Мусатова Диана Генриховна,

заслуженный работник культуры РФ;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель факультета музыкального искусства

E-mail: 2373445@mail.ru

г. Челябинск, Россия

Акрамова Комила Фархатовна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся 1 курса специальности «Музыковедение»

E-mail: kam.akramowa@mail.ru

г. Челябинск, Россия

ИСТОРИЯ ТРАГИЧЕСКОЙ ГИБЕЛИ ЦАРЕВИЧА ДМИТРИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.П. МУСОРГСКОГО И М.В. НЕСТЕРОВА

Аннотация. *В данной статье рассматривается художественное воплощение трагической фигуры русской истории – убиенного царевича Дмитрия в контексте событий русской истории конца XVI – начала XVII века.*

Ключевые слова: *царевич Дмитрий; самозванец; М.П. Мусоргский, М.В. Нестеров.*

Musatova Diana Genrikhovna,

Honored Worker of Culture of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named P.I. Tchaikovsky,
teacher of musical art

E-mail: 2373445@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

Akramova Komila Farhatovna;

South Ural State Institute of Arts named P.I. Tchaikovsky,
first-year student of the specialty "Musicology"

E-mail: kam.akramowa@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

HISTORY OF TRAGIC DEATH OF TSAREVICH DMITRY IN WORKS MP MUSORFSKI AND M.V. NESTEROVA

Annotation. *This article discusses the artistic embodiment of the tragic figure of Russian history - assassinated Tsarevich Dimitrii in the context of events in Russian history of the late XVI - early XVII century.*

Keywords: *Tsarevich Dimitri; impostor; M.P. Mussorgsky, M.V. Nesterov.*

*Как от благочестивого корня выросший плод, как кроткий агнец,
без вины в детстве ты был заколот любителем власти и злым рабом.
Потому, как на золотых крыльях душевной чистоты и детской кротости
ты взлетел на Небесную высоту, страстотерпец Димитрий.
И сейчас кровь твоя от земли таинственным образом
взывает к Богу, как кровь праведного Авеля (Быт.4:10).
Поэтому мы поклоняемся тебе с верой, славя прославившего тебя Бога.
Его же моли стране нашей быть угодной Богу и сынам русским спастись.*

*Ин тропарь благоверному царевичу Димитрию
Угличскому и Московскому*

Минуло более четырёхсот лет после Угличской трагедии, а загадочная смерть царевича Дмитрия, последнего из Рюриковичей, прямых потомков Александра Невского, до сих пор привлекает внимание не только историков, криминалистов, но и всех, кто интересуется прошлым нашего государства.

В исторической литературе дело о смерти царевича до сих пор не имеет однозначной оценки. Русские летописные источники свидетельствуют об убийстве Дмитрия лицами, подосланными Годуновым. С лёгкой руки Н. Карамзина обвинение Годунова в убийстве Дмитрия стало своего рода традицией. «Злодейское убийство» незримо присутствует в пушкинской трагедии «Борис Годунов». А.С. Пушкин был не совсем уверен в виновности Годунова, несколько лет спустя после выхода трагедии в свет, он писал своему другу Н. Раевскому: «Вот моя трагедия, раз вы непременно хотите её... она полна славных шуток и тонких намёков на истории. Того времени... Надо понимать их – это неперемное условие» [8, с. 1].

15 мая 1591 г. в удельном Угличе гул набатного колокола возвестил о смерти на княжеском дворе младшего брата царя Фёдора, восьмилетнего сына Марии Нагой. После беспорядков в Угличе правительство прислало в город доверенных людей, которым было поручено провести расследование произошедшего и наказать виновных. В следственную комиссию вошли именитый боярин

и князь Василий Иванович Шуйский (глава следователей), окольник Андрей Петрович Клешиин (родственник Бориса Годунова, дядька Фёдора Иоанновича), дьяк Елизар Данилович Вылузкин и митрополит Крутицкий и Сарский Геласий.

В ходе расследования были допрошены до 150 человек: Нагие, свидетели, некоторые представители духовенства, дворовые и посадские люди, которые растерзали предполагаемых убийц. Все материалы вошли в следственное дело, белой экземпляр которого был составлен, очевидно, ещё в Угличе. На его основе пытаются воссоздать картину произошедшего современные историки.

Относительно произошедшего комментарии опрошенных в основном единодушны – у Дмитрия начался приступ эпилепсии. Говоря языком того времени – «черной немочи», и во время судорог он случайно ударил себя «сваей» в горло. В свете современных представлений об эпилепсии ясно, что это невозможно, поскольку в самом начале эпилептического припадка человек теряет сознание и удержать какие-либо предметы в руках не в состоянии. Вполне возможно, что из-за опасения, как бы царевич не поранился лежащей под ним на земле «сваей», её попытались вытащить из-под царевича и случайно при этом его смертельно ранили в шею или, возможно, из-за этой неловкой попытки царевич, в тот момент «бьющийся в судорогах», сам натолкнулся на «сваю».

По словам кормилицы Арины Тучковой: «Она того не уберегла, как пришла на царевича болезнь черная, а у него в те поры был нож в руках, и он ножом поколоса, и она царевича взяла к себе на руки, и у неё царевича на руках и не стало» [2, с. 35]. Ту же версию с некоторыми вариациями повторяли и другие очевидцы событий, а также один из братьев царицы Григорий Фёдорович Нагой.

Большинство русских летописных сказаний о Смутном времени в числе убийц царевича называют и Михаила Битяговского, хотя свидетельствуют, что во время самого убийства, на дворцовом дворе Михаила Битяговского не было. Явился же он на дворцовый двор после неудачной попытки остановить набатный звон, который поднял пономарь, видевший с колокольни убийство. Некоторые сказания приписывают Михаилу Битяговскому и саму мысль о самоубийстве Дмитрия, которую он будто высказал, явившись успокаивать народ.

Следствие же постановило, что по окончании расправы Нагие начали фабриковать улики с тем, чтобы следственная комиссия признала смерть царевича убийством. Для этого они заставили приказчика (некого Ракова) положить около тела ножи и сабли, вымазанные куриной кровью, чтобы комиссии показать причастность виновных к убийству.

О результатах расследования комиссия доложила царю. Оставалось развенчать версию Нагих о том, что царевич был зарезан Осипом Волоховым (сыном мамки царевича), Никитой Качаловым и Данилой Битяговским (сыном дьяка Михаила, присланного надзирать за опальной царской семьей) – то есть по прямому приказу из Москвы. Это дело рассматривал Освященный собор во главе с патриархом Иовом. В ходе заседания 2 июня митрополит Геласий огласил устное заявление Марии Нагой, которая признавала расправу над Битяговскими и другими свидетелями делом неправым и просила снисхождения для своих род-

ственников. Собор обвинил Нагих и угличан в самоуправстве и попросил светскую власть назначить им наказание. В итоге Мария Нагая была пострижена в монахини под именем Марфы, её братья были отправлены в ссылку, а самые активные бунтовщики-угличане были казнены или сосланы. Вместе с ними отправился в Сибирь и угличский набатный колокол.

Опера «Борис Годунов» не раз становилась объектом внимания исследователей. Конец XX века привёл к пересмотру многих традиционных представлений об этом произведении. Большую роль при этом сыграло возвращение в исполнительскую практику подлинной редакции композитора, раскрытие многочисленных купюр, признание самостоятельного значения первой редакции произведения. Активно меняется и традиционная трактовка основных образов оперы, которая во многих постановках приводит подчас к полному переосмыслению концепции сочинения. Переоцениваются хрестоматийные представления об образе народа, обогащаются новыми красками образ Бориса, на первый план выступают новые содержательные линии. Об одной из них и пойдёт речь.

В характеристике Бориса всё большее внимание привлекают этические проблемы, морально-нравственные коллизии. Образ убийцы, который во имя благополучия народа и страны пролил кровь одного-единственного ребёнка, непосредственно ассоциируется с образами Ф.М. Достоевского и ставит перед слушателями вопросы, которые в XX веке становятся основополагающими для всего серьёзного искусства. Оправдывает ли цель средства? Возможно ли всеобщее благоденствие, во имя которого приносятся в жертву немногие? Эти и другие вопросы ставит перед нами М.П. Мусоргский.

Среди персонажей оперы особое место занимает образ невинно убиенного царевича Дмитрия. Его лик является

царю Борису, в бредовых видениях, тревожит его преступную душу и в конечном итоге приводит царя к смерти. Интересно, что в музыкальном плане Мусоргский не делает разницы между убитым царевичем и Самозванцем, хотя по сюжету Мусоргского и Пушкина (а также на основании исторических исследований) ясно, что Самозванец и Дмитрий – не одно и то же лицо. (Авторы видят в Самозванце Григория Отрепьева, что весьма вероятно, но исторически не подтверждено безоговорочно). В музыке мы наблюдаем тесную связь музыкальных характеристик Григория и Дмитрия – оба персонажа представлены одной и той же темой, напоминающей лирическую протяжную песню. Лишь тембровая и гармоническая окраска вносит некоторые нюансы в характеристики Отрепьева и Дмитрия. Начиная со сцены в келье, где Отрепьеву приходит в голову мысль выдать себя за сына Грозного, тема убитого царевича «передаётся» Самозванцу. Таким образом, тема царевича становится как бы темой возмездия для Бориса, напоминанием о его тяжком преступлении. Образ Возмездия разворачивается как бы в двух плоскостях: реальные действия Самозванца, ведущие Бориса к низвержению и лик святого царевича, к концу оперы проступающий всё яснее и призывающий Бориса не только к людскому, но и к высокому божьему суду.

В опере Мусоргского рассказ о царевиче Дмитрие рассредоточен во времени. При этом каждое возвращение к нему становится отправной точкой для резкого поворота в драматургии. Рассмотрим этот рассказ подробнее.

Впервые образ царевича появляется в 1 действии (здесь и в дальнейшем мы опираемся на 2 редакцию оперы) в рассказе Пимена. Этот рассказ не был включён Н.А. Римским-Корсаковым в свою редакцию оперы, которая долгое время была в России наиболее широко распространена. Между тем Мусоргский

придавал этому рассказу большое значение, выделив его в самостоятельный номер. В рассказе Пимена (ц. 33, со слов «Ох, помню!») перед слушателем разворачивается живая картина истории, как бы оживают страницы летописи. Оркестр рисует и настороженные шаги Пимена (ц. 34.), и трагический набат (ц. 35), и яростные крики толпы (ц. 37). Поразительна и форма рассказа: всё повествование, насыщенное красочными подробностями, построено на одной интонации. Мусоргский блестяще и очень индивидуально использует метод монотематизма. Тема Царевича звучит в рассказе трижды. Впервые – трагически: в a-moll (ц. 36. «Лежит в крови зарезанный царевич»), в окружении тремоло струнных, спускающихся вниз по хроматизму. Затем, словно взывая о мщении: в E-dur с минорными натурально-ладовыми оттенками (ц. 40. «Чудо – вдруг мертвец затрепетал»), на f, подчёркнуто акцентированно. Эта же тема венчает рассказ (1 т. до ц. 42 «И царствовал») – в сияющем нимбе «золотого» Es-dur. Этот рассказ приводит к резкому перелому в развитии действия: Григорий принимает решение о самозванстве. В его монологе, завершающем картину, вновь звучит тема Царевича (2 т. до ц. 49 «О жребии несчастного младенца»). В монологе проводится также тема Пимена-летописца, а последние слова Григория «И не уйдёшь ты от суда людского, как не уйдёшь от божьего суда», раскрывают смысл обеих тем.

Следующий важный этап в развитии образа – рассказ Шуйского об отпевании и погребении Дмитрия во втором действии оперы (ц. 92 «В Угличе, в соборе»). Рассказ звучит в Fis-dur, непосредственно вытекая из предыдущих сообщений Шуйского о царевиче («Дмитрия воскреснувшее имя» 1 такт до ц. 81). Написанный в прозрачных импрессионистических красках, рассказ основан на покачивающейся мелодической фразе в оркестре в жанре колыбельной. В опере

«Борис Годунов» такая возвращающаяся в диапазоне кварты или квинты мелодическая линия прочно ассоциируется с образом далёкого небесного света, божьей благодати (например, в речи Щелкалова: «И озарит небесным светом» – ц. 27; хор калик перехожих «Слава тебе творцу всевышнему» – ц. 28. и т. п.). Слово окутанная нимбом, в центре рассказа Шуйского звучит тема Царевича: «Но детский лик царевича был светел» (ц. 94). Драматургический эффект этой тихой кульминации огромен. Действие разворачивается в двух планах: елейные реплики Шуйского звучат безмятежно, а в душе Бориса растёт тревога. Он прерывает рассказ Шуйского на полуслове. Далее следует сцена с курантами.

Подобный драматургический приём использован и в 4 действии. Неторопливый рассказ Пимена о чудесах у могилы Дмитрия оказывает сильнейшее психологическое воздействие на Бориса, а в конечном итоге ускоряет его смерть. Этот драматургический эффект усиливается необычной трактовкой формы. В рассказе намечается трёхчастная репризная форма (не частая в оперной музыке Мусоргского), но реприза не завершается. Рассказ вновь обрывается на полуслове криками Бориса. Тема Дмитрия использована в рассказе дважды в среднем разделе: «Дмитрий я царевич» (ц. 44, A-dur); «Господь принял меня в лик ангелов своих» (3 т. до ц. 45, As-dur). Тремоло струнных в сопровождении создаёт образ святого чудотворца, окружённого небесным сиянием.

Рассказ о смерти Дмитрия пунктиром проходит сквозь всю музыкальную ткань оперы и становится как бы ещё одним планом драматургической структуры оперы. Слово в композиции древних икон перед слушателями открывается лик Святого и клейма с эпизодами его жития. Этот новый драматургический план заставляет переосмыслить поступки Бориса, апеллирует к христианским корням русской культуры. Разви-

тие этой житийной линии непосредственно предвосхищает драматургию «Хованщины» с её сложнейшими историческими и религиозно-философскими переплетениями.

Разумеется, на образ царевича Дмитрия свой неизгладимый отпечаток наложила трагическая и до сих пор неразгаданная до конца его смерть. Эта история и связанная с ней последующая эпопея Дмитрия Самозванца вплоть до нашего времени будоражат воображение и любителей истории, и профессионалов, и даже людей далеких от исторической науки, как и любой загадочный сюжет, который за эти более чем 400 лет так и не нашел своего однозначного разрешения. За эти столетия сменились три официальные версии убийства царевича, и окончательная точка в этой истории еще совсем даже не поставлена.

Трагический образ царевича Дмитрия актуален во всех сферах искусства. Например, у М.В. Нестерова в 1899 году появился «Дмитрий-царевич убиенный» (см. приложение 1). Вероятно, его образ очень удачно лег на собственные размышления художника о разных путях духовного выбора. Готовиться к работе он начал еще в поездке 1895 года. Сам Нестеров так писал об этом времени в своих воспоминаниях: «... На другой день мы с Михеевым (толстячок был неутомим) принялись ретиво за осмотр Углича. Побывали в музее, переделанном из дворца царевича. Там я видел много икон с изображением убиенного. Они все, как одна, совпадали с тем, что мне мерещилось о нем... Я сделал этюд с тех мест, которые по плану могли находиться во время убийства фоном этой загадочной драмы» [5, с. 97].

Из этого текста видно, что, во-первых, у Нестерова не было никаких сомнений в том, что Дмитрий был убит, а во-вторых, что эта тема занимала художника еще до того, как он отправился в эту поездку, поскольку Нестеров упоминает о своих размышлениях, которые

он подтвердил, побывав в Угличе. С XVIII века образ царевича Димитрия помещён на гербе Углича, а с 1999 и на флаге города. Также была построена «Церковь Димитрия на Крови», воздвигнутая на месте его убиения.

В 1997 году учреждён Орден святого благоверного царевича Димитрия. Им награждаются лица, внёсшие значительный вклад в дело попечения и защиты страждущих детей: инвалидов, сирот и беспризорников. Орден представляет

собой крест с лучами из чистого серебра с позолотой, посреди которого в медальоне находится образ царевича Димитрия с надписью «За дела милосердия». Ежегодно в Угличе 28 мая проводится православный праздник День Царевича Димитрия. По благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла День царевича Димитрия приобрел в 2011 году статус Всероссийского православного детского праздника.

Литература:

1. Головинский, Г.Л. Модест Петрович Мусоргский [Текст] / Г.Л. Головинский, М.Д. Сабина. – Москва : Музыка, 1998. – 729 с.
2. Дело об убийстве царевича Димитрия [Текст] / Под общ. ред. В.Н. Буробина. – Москва : Адвокатская фирма «Юстина» ; Белый город, 2012. – 95 с.
3. Карамзин, Н.М. История государства Российского [Текст] / Н.М. Карамзин. – Москва : Эскмо, 2003. – 1022 с.
4. Мусоргский, М.П. Борис Годунов [Ноты] : опера в 4-х действиях с прологом. Клави́р / М. Мусоргский / ред.-сост. П. Ламма. – Санкт-Петербург : Композитор, 2012. – 450 с.
5. Нестеров М.В. Давние дни: встречи и воспоминания [Текст] / М.В. Нестеров. – Москва : Гос. Третьяковская галерея, 1941. – 139 с.
6. Полный энциклопедический справочник. История России в картах, схемах, таблицах / Авт.-сост. П.Г. Дейниченко. – Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2003 (ПФ Красный пролетарий). – 333 с.
7. Потапов, В.Ф. Убиение царевича Димитрия: исторический рассказ, выбранный по истории Карамзина, времен Бориса Годунова [Текст] / В.Ф. Потапов. – Москва : Манухин, 1873. – 35 с.
8. Пушкин, А.С. Письмо А.С. Пушкина Н.Н. Раевскому (1829) [Текст] / А.С. Пушкин. – Харьков : [б. и.], 1937. – 3 с.
9. Ручьевская, Е.А. Слово и музыка [Текст] / Е.А. Ручьевская. – Ленинград : Музгиз [Ленингр. отд-ние], 1960. – 56 с.

References:

1. Golovinskij, G.L. Modest Petrovich Musorgskij [Tekst] / G.L. Golovinskij, M.D. Sabina. – Moskva : Muzyka, 1998. – 729 s.
2. Delo ob ubijstve carevicha Dimitriya [Tekst] / Pod obshch. red. V.N. Burobina. – Moskva : Advokatskaya firma «Yustina» ; Belyj gorod, 2012. – 95 s.
3. Karamzin, N.M. Istoriya gosudarstva Rossijskogo [Tekst] / N.M. Karamzin. – Moskva : Eskmo, 2003. – 1022 s.
4. Musorgskij, M.P. Boris Godunov [Noty] : opera v 4-h dejstviyah s prologom. Klavir / M. Musorgskij / red.-sost. P. Lamma. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2012. – 450 s.
5. Nesterov M.V. Davnie dni: vstrechi i vospominaniya [Tekst] / M.V. Nesterov. – Moskva : Gos. Tret'yakovskaya galereya, 1941. – 139 s.

6. Polnyj enciklopedicheskiy spravocnik. Istorija Rossii v kartah, skhemah, tablicah / Avt.-sost. P.G. Dejnichenko. – Moskva : OLMA-PRESS, 2003 (PF Krasnyj proletarij). – 333 s.

7. Potapov, V.F. Ubienie carevicha Dmitriya: istoricheskiy rasskaz, vybrannyj po istorii Karamzina, vremen Borisa Godunova [Tekst] / V.F. Potapov. – Moskva : Manuhin, 1873. – 35 s.

8. Pushkin, A.S. Pis'mo A.S. Pushkina N.N. Raevskomu (1829) [Tekst] / A.S. Pushkin. – Har'kov : [b. i.], 1937. – 3 s.

9. Ruch'evskaya, E.A. Slovo i muzyka [Tekst] / E.A. Ruch'evskaya. – Leningrad : Muzgiz [Leningr. otd-nie], 1960. – 56 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

М.В. Нестеров. «Дмитрий, убиенный царевич» (1899 г.)



Для цитирования: Тельнова, Н.А. «Прогулка» из фортепианного цикла «картинки с выставки» М.П. Мусоргского: драматургические и композиционные особенности [Текст] / Н.А. Тельнова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 35-40.

УДК 78.072.2

Тельнова Надежда Анатольевна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры теории, истории музыки и композиции

E-mail: nadin-adin@yandex.ru

г. Челябинск, Россия

**«ПРОГУЛКА» ИЗ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ»
М.П. МУСОРСКОГО: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Аннотация. Автор статьи рассматривает пьесу «Прогулка» – своеобразный рефрен в общей композиции цикла.

Ключевые слова: рондо; рефрен; анализ музыкальных произведений.

Telnova Nadezhda Anatolyevna;

GBOU HE "South Ural State Institute of Arts named P.I. Tchaikovsky",
Lecturer at the Department of Theory, History of Music and Composition

E-mail: nadin-adin@yandex.ru

Chelyabinsk, Russia

**"WALK" FROM THE PIANO CYCLE
"PICTURES FROM THE EXHIBITION" MP MUSSORGSKY:
DRAMATURGICAL AND COMPOSITIONAL FEATURES**

Annotation. The author of the article considers the play "The Walk" - a kind of refrain in the overall composition of the cycle.

Keywords: rondo; refrain; analysis of musical works.

Фортепианный цикл «Картины с выставки» М.П. Мусоргского – шедевр мирового музыкального искусства, уникальный образец программной фортепианной сюиты. В нём полно отразилась яркая индивидуальность автора, неповторимая образность его мышления. С почти оперной театральностью, наглядностью и конкретностью (но одновременно и с ювелирной тонкостью) в этой сюите воплощены разноплановые образы. Содержание «Картинок с выставки» исключительно разнообразно. В произведении представлен широчайший круг образов музыки композитора. Здесь есть

и стихийная мощь, неукротимый напор, проявляющиеся как в эпическом торжестве, так и в демонической фантастике; есть и трогательные образы детства; надменность и униженность; драматические, трагические образы и комические жанрово-бытовые сценки.

«Прогулка» открывает фортепианный цикл. Широкая, привольная, с размашистыми ходами в мелодии, написана «в русском стиле» («nel modo russo»), напоминает хор «Родина» из Интродукции оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин». Трихордовые обороты, неквадратность и переменность метра (5/4, 6/4), образу-

ющие характерный для русского искусства одиннадцатисложный ритм; элементы подголосочной полифонии (одноголосный «запев», хоровой «подхват», унисонные каденции), черты русской натурально-ладовой гармонии (диатоника, переменность устоя – В, F, As, всеступенность гармонии, преобладание консонирующих аккордов – трезвучий, секстаккордов), а также вариантное развитие начальной фразы (свободное развёртывание, типичное для народной песни) – все это способствовало созданию национального колорита пьесы. При гармонизации начальной фразы Мусоргский намеренно нарушает слуховую инерцию начальной трехзвучной интонации (вместо каденционного оборота S – D – T мы видим VI⁵₃ D₆ VI⁵₃), внося черты параллельно-переменного лада, способствующего созданию национального колорита.

Исследователь Е.Б. Трёмбовельский обнаруживает сходство народной и «мусоргской» мелодий в целом ряде параметров, например, в интонационном содержании, типе тональности и формы, позволяет сделать предположение о свободном цитировании фольклорного источника. Но нельзя не заметить и их различий: народный напев более раздроблен, в то время как композиторская тема – предельно сжата, лапидарна, целостна, интонационно экономна и концентрирована [3].

Исследователи расходятся в трактовке содержания «Прогулки». В.П. Бобровский видит в ней субъективно-личностное начало: «“Прогулка” – рефрен особого рода. Это не обычная главная мысль в рондо, а скорее фон, на

котором разворачиваются пьесы-картины, воплощение авторского «угла зрения» при восприятии всех картин» [1, с. 121]. Ю.Н. Холопов также отмечает: «Можно сказать, что Мусоргский зарисовал и самого себя, прогуливающегося» [4, с. 459]. Г.Н. Хубов отмечает, что «Картинки» воспринимаются как «...музыкальный театр одного актёра, в роли которого выступает сам композитор», тем самым подчёркивая театральность мышления Мусоргского [5, с. 544]. Г.Л. Головинский же отрицает черты автопортретирования. Музыковед считает, что известную фразу композитора: «Моя физиономия в интермедах видна» (в проведениях «Прогулки») не следует понимать слишком буквально: «Мусоргский далёк от автопортретных намерений, художнику его склада подобная идея чужда» [2]. По его мнению, она скорее передаёт эмоциональный отклик на увиденное на выставке. Развиваясь, преобразуясь, претерпевая разного рода изменения – образные, жанровые, регистровые, ладовые и др.), эта тема передает нюансы чувств, впечатления от очередного экспоната выставки.

Форма пьесы связана с образным содержанием, а также жанровой природой тематизма. «Вокальная» природа жанра определила вариантное развитие, свободное развёртывание музыкальной мысли, строфичность. Бобровский определяет форму как тезис – развитие – заключение. Вместе с тем, в пьесе обнаруживаются черты трёхчастности. Первый раздел содержит три строфы, каждая последующая является вариантом предыдущей. Схематически можно обозначить следующим образом:

A	B	связка	A ₁
a a ₁ a ₂	b b ₁ c d		a ₃ a ₄
B F As	Des, F, B	F	B B
8 т.	11 т.	2 т.	3 т.

Развивающаяся середина содержит секвенцирование, эллипсис, синтаксиче-

скую структуру дробления. Реприза сокращённая.

Тема «Прогулки», неоднократно повторяясь на протяжении произведения, играет роль рефрена, контрастно оттеняет образы пьес, а также подготавливает их восприятие. Каждое из её проведений может быть принято как вступление к последующей пьесе, близкое ей в тональном отношении (звучит в доминантовой, в параллельной или в той же тональности, что и последующая пьеса). Кроме того, «С мертвыми на мертвом языке» и «Богатырские ворота» сочетают в себе функции пьесы и рефрена и являются свободными вариациями «Прогулки». Вместе с тем, они имеют свои названия и могут рассматриваться как самостоятельные пьесы-картины.

В первой из них выровненный ритм «размывает» привычные очертания темы, и аккорды звучат почти бесплотно, тихо, призрачно, на грани инобытия на фоне непрерывного октавного тремоло в высоком регистре, передающего сияние, свет Горнего царства (Вспомним фрагмент Сцены гадания Марфы из оперы «Хованщина»: «Тихо и чисто в поднебесье, светом волшебным всё озарено»). «Творческий дух умершего Гартмана ведёт меня к черепам, взывает к ним, черепа тихо засветились», – написал Мусоргский в автографе «Картинок с выставки» перед второй частью пьесы. Тема прогулки перегармонизована в европейском стиле, усилены ладовые тяготения (прерванный оборот, двойная доминанта). Постепенно тремолирующий фон приобретает более плотные очертания, спускается в первую октаву. Все завершается проникновенной и слегка мистической «сценой прощания»: многократно повторяются призывные интонации, но концовки постепенно обретают все большую завершенность и прочность, «разливается свет» в сияющем Fis-dur («Et lux perpetua»), достигается катарсис. Завершается пьеса тоникой H-dur.

Кроме того, финал сюиты содержит мелодические обороты рефрена, в жанровом отношении близок к рефрену и

является, по определению В.П. Бобровского, его жанровой динамизированной «замещающей» репризой (воспроизводит лишь эмоционально-образный характер первой части, не следуя ее музыкально-тематическому содержанию) [1].

Таким образом, «Картинки с выставки» заключают в себе пять «полноправных» и два условных проведения рефрена. Из пяти проведений «Прогулки» (рефрена в «чистом» виде) крайние практически идентичны. Сравним их подзаголовки: *Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto* – в первом случае и *Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto* – во втором случае. Оба они почти одинаковы и по масштабу, и по форме, звучат *forte* в общей тональности B-dur. Характер музыки их сходен – эпический, национально-русский. Аналогичным по своему характеру является третье, самое краткое проведение – *Allegro giusto, nel modo russo*.

Есть сходство между вторым (*Moderato comodo assai e con delicatezza*) и четвертым (*Tranquillo*) проведениями рефрена. Второе воспринимается как отзвук первого (общая звучность *piano*), эпический характер которого воплощен здесь с некоторой долей лиричности (*con delicatezza*). Четвертое проведение более краткое, менее цельно – при смене регистров несколько меняется и характер музыки: от прозрачной хрустальности первых тактов до глубины и массивности последних (при общем минорном колорите, печальной задумчивости, что предвосхищает пьесу «Катакомбы»). В этом проведении наиболее ярко представлено лирическое начало.

В результате создается рондообразное (симметричное, с чертами концентричности) чередование различных по характеру музыки проведений «Прогулки» – второе и четвертое своим лирическим звучанием контрастируют эпичности звучности первого, третьего и пя-

того проведений. Форма и масштабы рефрена также образуют симметрию – их убывание сменяется дальнейшим возрастанием.

Кроме того, проведения рефрена образуют форму второго плана – вариации (рассредоточенные вариации, или – термин Мусоргского – «разбросанные» вариации), а именно – свободные (романтические) вариации с непрерывным изменением формы темы. Ю.Н. Холопов называет тему «Прогулки» своеобразной «лейттемой» «Картинок», отвергая понятие рефрена:

1) «прогулки» не относятся к основному содержанию (относятся только «номерные» пьесы);

2) понятие «рефрен» означает «припев» как *прибавление к предшествующей части*; «прогулки» же – переходы и, скорее, вступления к последующей пьесе. По мнению исследователя, это интермедии;

3) как «припев», рефрен должен быть *не изменяющейся* частью. А «прогулки», наоборот, – свободные вариации (что возможно в рондо романтиков).

Формы пьес-«прогулок» по Ю.Н. Холопову:

Тема B-dur – трехчастная песня (такты: 8+13+3),

Var. I As – Es – малая трехчастная песня (4+4+4) типа трехчастного периода,

Var. II H-dur – период (4+4),

Var. III d-moll – период с переходом (4+4+2),

Тема (da capo) B-dur – (повтор формы),

Var. IV h – H – двухчастная песня (10+10),

Var. V Es – предложение (6+5; ср.: «Прогулка» (1) B-dur).

Вариационные идеи и структура субцикла «темы с вариациями», в целом, строго логичные, определяются, однако, своей подчиненной ролью по отношению к суперциклу сюиты.

Форма всего произведения обладает логической выстроенностью и завер-

шенностью, сочетает черты сюиты и рондо, представляет собой романтическое рондо, приближающееся к сюите (или сюиту с рефреном), о чём свидетельствует:

– наличие рефрена («Прогулка»), его варьирование (тональное, ладовое, фактурное, регистровое и т. п.), сокращение при последующих проведениях;

– разрастание, обособление эпизодов (приближение к сюите);

– усиление контраста между рефреном и эпизодами; следование двух эпизодов подряд (пропуск рефрена);

– свободный тональный план, использование далёких тоналностей.

От эпического зачина, пролога цикла перебрасывается арка к его финалу – эпилогу в духе апофеоза, массового, всенародного славения – **«Богатырским воротам. Во стольном граде Киеве»**. Его музыка вызывает ассоциации с хором «Славься» из «Жизни за царя» М.И. Глинки, сценой коронации из «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского. Монументальный, грандиозный финал цикла, символизирующий величавый град, «мать русских городов», представлен формой, соотносимой с формами сюиты, но в то же время превосходящей каждую из пьес могучим тоном выражения, богатством образов (только в финале тем – три) и даже – под конец – «симфоническим» размахом и динамизацией формы. Финал является и идейной, смысловой и тематической кульминацией цикла. Три его тематические сферы впечатляющи и сами по себе, но еще больше – своей разноплановостью:

Главная тема – Величие Града;

Трио I – Церковное пение (молитва);

Трио II – Звон колоколов, в чьих обертонах слышна лейттема цикла.

Мелодия торжественно-провозглашающего характера и русского склада, «род гимна» (В.В. Стасов), звучит в мощных, многорегистровых аккордах. В мелодии отчетливо слышны отдельные попевки из «Прогулки».

Контрастом выступает молитвенно-строгий тон религиозного напева – Мусоргский использует (по сообщению В.В. Стасова) мелодию «Елицы во Христе креститесь» в свободном авторском варианте. Основная тема с каждым последующим проведением звучит все более широко, мощно и преобразуется в ликующий колокольный звон, охватывающий все фортепианное пространство.

Ликующий колокольный звон словно раздвигает рамки, выводит на бескрайний простор, и мелодия финала, замедляясь, обретает поистине богатырский размах и величие. Это яркий пример воплощения колокольного звона в творчестве композитора. Мусоргский первым из русских композиторов столь ярко и многообразно воплотил колокольные и звонные эффекты в сольном фортепианном сочинении. Однако весь цикл пронизан колокольными и звонными эффектами. Определяющую роль в создании колокольных аллюзий играет опора на ритмическую оstinatность. Невидимые колокола звучат и в мерно разворачивающейся теме «Прогулки» благодаря оstinatности ритма и пластичности ритмического дробления, трихордовым оборотам. Колокольность – неременная составляющая эстетической концепции Мусоргского.

В репризе тема «Богатырских ворот» звучит в ритмическом увеличении, мощно, грандиозно. Особую роль Мусоргского в формировании «монументальной эпической фактуры» отмечал А.Д. Алексеев, автор многочисленных исследований по истории и теории пианизма.

Холопов определяет форму финала как сложную песню с двумя трио [4, с. 474]. Возможна и трактовка формы как рондо с двумя эпизодами. Оригинальны

все формы финала. Так, главная тема – это трехчастный период, то есть репризный период из трех предложений по тематической схеме аба, причем репризное предложение играет роль коды (на тоническом органном пункте). Из трех проведений основной темы лишь третье завершается полным кадансом. Не прибегая к «немецким» подходам, Мусоргский находит свои приемы «связи», сплочения контрастных частей.

Особенно впечатляющей является тема первого трио. Холопов считает, что представленная там молитва была сочинена самим композитором, хоть и кажется цитатой из православного церковного обихода. Мелодия точно выдержана в обиходном ладу еs-ук, то есть ми-бемоль укосненный. Но самое поразительное, что и всё четырехголосие в целом также абсолютно точно выдержано в двухсложном обиходном ладу.

Вместе с ладом форма заимствована из древнерусского знаменного распева. Тип её – строчная форма (текстомузыкальная). В теме три строки (= тристих), обозначаемые как «а» (аз), «б» (буки) и «в» (веди), простейшим образом соответствующие общелогическим i-m-t. В церковном пении не может быть разномыслия, поэтому весь склад моноритмичен, но с очень хорошим контрапунктом (*punctus contra punctum*) крайних голосов.

Форма второго трио (т. 81–107–113) – «Колокола» (т. 81–110) и «Прогулка» (т. 97–107; форма – предложение). Форма вступительного к «Прогулке» эпизода колокольного звона – опять оstinато, на двутактовый мотив (т. 81–82), так сказать, форма «*campana ostinato*»: тема (4 такта, 2+2) и три вариации (3-я – уже не в субдоминантовом ладу). Дробление, вариантное развитие.

Тема	Var. I	Var. II	Var. III
тт. 81-84	тт. 85-88	тт. 89-92	тт. 93-96

Итак, «Прогулка» играет важную драматургическую и формообразующую роль в цикле, является «цементирующим» элементом, обеспечивающим единство цикла, определяющим его структурное своеобразие. Она определяет образный строй произведения: явля-

ясь воплощением образа национального, русского, она, преобразуясь, приводит к мощному славлению русской культуры, представляя М.П. Мусоргского и В.А. Гартмана как великих сынов своей Отчизны.

Литература:

1. Бобровский, В.П. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского [Текст] / В.П. Бобровский // Статьи. Исследования ; [ред.-сост. Е. Скурко, Е. Чигарёва]. – Москва : Сов. композитор, 1988. – С. 120–148.
2. Головинский, Г.Л. Модест Петрович Мусоргский [Текст] / Г.Л. Головинский, М.Д. Сабина. – Москва : Музыка, 1998. – 736 с.
3. Трёмбовельский, Е.Б. Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад [Текст] / Е.Б. Трёмбовельский. – Москва : Композитор, 2010. – 435 с.
4. Холопов, Ю.Н. Мусоргский как мастер музыкальной формы («Картинки с выставки») [Текст] / Ю.Н. Холопов // Музыкальная культура: век XIX – век XX : сб. ст. – Вып. 2. – Москва, 2002. – С. 25–54.
5. Хубов, Г.Н. Мусоргский [Текст] / Г.Н. Хубов. – Москва, 1969. – 807 с.

References:

1. Bobrovskij, V.P. Analiz kompozicii «Kartinok s vystavki» Musorgskogo [Tekst] / V.P. Bobrovskij // Stat'i. Issledovaniya ; [red.-sost. E. Skurko, E. Chigaryova]. – Moskva : Sov. kompozitor, 1988. – S. 120–148.
2. Golovinskij, G.L. Modest Petrovich Musorgskij [Tekst] / G.L. Golovinskij, M.D. Sabina. – Moskva : Muzyka, 1998. – 736 s.
3. Trembovel'skij, E.B. Stil' Musorgskogo. Lad. Garmoniya. Sklad [Tekst] / E.B. Trembovel'skij. – Moskva : Kompozitor, 2010. – 435 s.
4. Holopov, Yu.N. Musorgskij kak master muzykal'noj formy («Kartinki s vystavki») [Tekst] / Yu.N. Holopov // Muzykal'naya kul'tura: vek XIX – vek XX : sb. st. – Vyp. 2. – Moskva, 2002. – S. 25–54.
5. Hubov, G.N. Musorgskij [Tekst] / G.N. Hubov. – Moskva, 1969. – 807 s.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Балабуев, И.А. Музыкальный этимологический словарь: значение в исполнительской практике и опыт создания [Текст] / И.А. Балабуев, О.В. Слуева // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 41-46.

УДК 78

Балабуев Илья Александрович;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
ассистент-стажёр 2-го года обучения кафедры оркестровых народных инструментов

E-mail: ilyabalabuev@mail.ru

г. Челябинск, Россия

Слуева Ольга Валентиновна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

г. Челябинск, Россия

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ: ЗНАЧЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ И ОПЫТ СОЗДАНИЯ

Аннотация. Данная статья посвящена особенностям подготовки справочных словарных изданий музыкальной тематики. Представлен собственный опыт систематизации специальной музыкальной терминологии, который нашёл отражение в нашем «Музыкальном этимологическом словаре», приведены некоторые примеры словарных статей, подведены итоги исследования.

Ключевые слова: этимология; словарь; музыкальный этимологический словарь.

Balabuev Ilya Alexandrovich;

SBEE HE "South Ural State Institute of Arts. P. I. Tchaikovsky",

Assistant-trainee, second years of study, department of folk orchestral instruments

E-mail: ilyabalabuev@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

Sluyeva Olga Valentinovna,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

SBEE HE "South Ural State Institute of Arts. PI Tchaikovsky ",

head of the department of folk orchestral instruments,

Head of the department of artistic and creative work

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

MUSICAL ETYMOLOGICAL DICTIONARY: THE IMPORTANCE IN EXECUTIVE PRACTICE AND THE EXPERIENCE OF CREATION

Annotation. *This article is devoted to the features of the preparation of reference vocabulary of musical themes. The author's own experience of systematization of special musical terminology, which is reflected in our "Musical Etymological Dictionary", is presented, some examples of dictionary entries are presented, and the results of the research are summarized.*

Keywords: *etymology; vocabulary; musical etymological dictionary.*

Актуальность создания словаря обусловлена необходимостью использования справочных словарных изданий, отражающих специальную терминологию музыкантов, поскольку этимологические и исторические разработки, широко представленные в лексике, не характерны для профессиональной терминологии музыкальной тематики. Ориентироваться в справочной музыкальной литературе довольно трудно, поэтому мы предлагаем свой опыт систематизации музыкальной терминологии, который нашел отражение в нашем «Музыкальном этимологическом словаре».

Данный словарь ориентирован на развитие общей интеллектуальной и профессиональной культуры современного музыканта и учитывает потребность в сведениях историко-этимологического характера; интеграции знаний русского и иностранного языков; профессиональной терминологической системе, необходимых в педагогической и исполнительской практике.

Под интеллектуальной культурой понимается совокупность знаний и умений в области культуры умственного труда, в том числе и умение работать с разными источниками информации, заниматься самообразованием.

Профессиональная культура отражает достигнутый в процессе трудовой деятельности уровень профессионального мастерства. Знание ареала специальной терминологии во многом определяет уровень и качество профессиональной подготовки специалиста, формирует его мышление, отражает требования социума к культурному и профес-

сиональному уровню музыкантов-народников.

В историко-этимологической поддержке нуждаются многие слова и сочетания терминологического характера, относящиеся к музыкальной тематике в зависимости от источника их происхождения.

Установление этимона – исходного слова, от которого произошло существующее в данном языке слово, реализуется в процессе интеграции (объединения) русского и иностранного языка.

Назначение справочной литературы подобного характера – укрепить познания читателя в том, что семантика слова, как справедливо замечает профессор Л.А. Глинкина, несет в себе «подчас через тысячелетия «материнский ген», заложенный в корне слова, и отвечает правилам и законам исторически сложившегося сочетания морфем. Мы легко это ощущаем, испытывая радость озарения, когда раскрываем секреты и загадки в древних славянских и заимствованных гнездах слов» [2, с. 7].

Интерес к разработке данной темы был обусловлен следующими факторами: фундаментальные издания музыкальной тематики античных, средневековых авторов, авторов эпохи Возрождения, Просвещения долгие годы не переиздаются, и, следовательно, недоступны современным музыкантам.

В теории и практике музыкальной лексикографии по содержанию справочные издания делятся на универсальные и отраслевые. Наиболее ранний тип справочных изданий – терминологические словари, они дают определения му-

зыкально-теоретическим понятиям. Первые опыты таких определений содержатся в сочинениях античных авторов, а также в Библии. Составление музыкальных терминологических словарей получает развитие в далеком Средневековье; позднее – в периоды Возрождения и Барокко. Появление музыкальных энциклопедий относится к XVIII в. и связано с распространением к тому времени музыки не только в привилегированной части общества, но и в демократических кругах населения; с возросшим интересом к вопросам музыкального искусства; ростом профессионального музыкального образования; развитием музыкальной науки. В России формирование музыкальных изданий начинается относительно поздно. К собственно русской традиции относятся сохранившиеся с XV века анонимные певческие «азбуки». В России первые опыты создания музыкально-энциклопедических справочников относятся к XIX веку [3].

На сегодняшний день отсутствует единая классификация музыкальных изданий. В советское время основными типологическими признаками считались целевое назначение и читательский адрес. Сегодня основным типологическим признаком этих изданий является характер информации. По этому признаку можно выделить нотные издания и текстовые музыковедческие издания. Нотные издания предназначены для исполнения и изучения музыкальных произведений, тогда как издания о музыке призваны способствовать изучению музыкального искусства.

Несмотря на то, что полифункциональный подход в разработке модели издания является общепринятым, в теории и практике издательского дела и редактирования смысловые границы понятия «полифункциональное издание» очерчены весьма нечетко. Так, В.И. Соловьев употребляет термин «многофункциональное издание», Н.Ю. Григорьев дает определение «полифункциональная

современная учебная книга», М.А. Азарная – «монофункциональное и полифункциональное периодическое издание», М.В. Ермолаева рассматривает книги необычной конструктивной формы, адресованные детям, как полифункциональные.

Проблема создания изданий данного типа заключается в том, что при их подготовке автор-составитель должен учитывать потребности и возможности восприятия информации будущим читателем-специалистом, обращать внимание на функциональное назначение издания, характер информации, способ изложения и подачи материала. Очевидно, что концепцию издания редактор разрабатывает, опираясь на авторитетное мнение составителя-методиста, хорошо знакомого с особенностями профессиональной терминологии музыкантов, с основами музыкальной педагогики. Приступать к написанию такого пособия следует после детальной проработки лингвистических и музыковедческих аспектов [1, с. 128–129].

Для педагогической и исполнительской практики первостепенное значение имеет усвоение терминов из области музыкального искусства, что позволит музыкантам уверенно общаться на профессионально значимые темы, успешно осуществлять профессиональную коммуникацию, стать в дальнейшем успешным и грамотным специалистом.

Еще одним из факторов создания «Музыкального этимологического словаря» послужило то, что академическое направление в народно-инструментальном исполнительстве является одним из самых молодых видов исполнительской деятельности, таким образом, по сравнению с другими видами академического исполнительства, оно насчитывает меньше оригинальных инструментальных сочинений. Именно поэтому современные музыканты-народники вынуждены создавать собственные переложения, аранжировки,

писать новые сочинения для народных инструментов, опираясь при этом на музыкальную терминологию.

В предлагаемом словаре-справочнике представлена специальная терминология и основные понятия, используемые в профессиональной практике музыкантов: лексика из области инструментоведения, исполнительского искусства, психологии музыкантов.

Данная тема затрагивает несколько областей науки: историю музыкальной культуры, народно-инструментального искусства, музыкальную фольклористику, лексикологию, музыкальную лексикографию, музыкально-издательское дело, а также вопросы редакторской подготовки справочных словарных изданий.

В ходе создания словаря использовались следующие **методы**:

- анализ и обобщение теоретических и исторических источников по теме;
- редакторский анализ справочных музыкальных изданий;
- лингвистический (семный) анализ терминов и понятий, функционирующих в профессиональной педагогической и исполнительской практике музыкантов.

Вопрос развития и создания музыкальных справочных изданий на сегодняшний день остается полностью не решенным, поскольку нет фундаментальных научных работ, посвященных данной проблеме.

В данной работе предпринята попытка создания «Музыкального этимологического словаря». Очевидно, что профессиональный подход к подготовке словаря-справочника музыкальных терминов возможен при объединении усилий специалистов двух сфер деятельности: музыкального творчества и редакционно-издательской.

Предлагаемое справочное издание мы квалифицируем как *словарь-справочник*, в котором реализуется как функция *терминологического словаря*,

отражающего систему специальных терминов музыкантов, так и *справочная функция* издания, носящего практический характер.

Подробнее остановимся на описании нашего словаря.

В предлагаемом словаре принят алфавитный способ систематизации материала, единообразная структура словарной статьи. Вокабула написана заглавными буквами, снабжена ударением.

Толкование всех значений заголовочного слова дается по «Толковому словарю русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (1996), в отдельных случаях по словарю музыкальных терминов Е.А. Яных (2009), а также «Толковому словарю иноязычных слов» Л.П. Крыкина (2007).

Этимологическая справка, или легенда слова, имеет следующую структуру:

- происхождение слова (из какого языка заимствовано);
- время заимствования;
- язык-посредник;
- первоначальный вариант слова с первичным значением [1, с. 126–127].

Все термины, представленные в нашем «Музыкальном этимологическом словаре», условно можно разделить на следующие категории (приведём примеры некоторых словарных статей):

1. *Динамические обозначения*

- **ФОРТЕ**. Основное обозначение силы звука – громко. Сокращенно обозначается буквой *f*.

Заимств. из лат. яз.: **fortis** – «сильный».

- **КРЕЩЕНДО**. Обозначение динамики: постепенное усиление громкости. Обозначается специальным графическим знаком <.

Заимств. из итал. яз.: **crescendo** букв. – «возрастая».

2. *Штриховые обозначения*

- **ЛЕГАТО**. Связное исполнение звуков, когда один звук как бы переходит в другой без перерыва между ними. Легато – один из основных видов арти-

куляции и штрихов. Графически обозначается дугообразной чертой (лигой), соединяющей соответствующие ноты.

Заимств. из итал. яз.: **legato** – «свя- занно, слитно, плавно».

3. *Термины, обозначающие музыкальную орнаментику*

• **ОРНАМЕНТИКА.** Способы украшения вокальных и инструментальных мелодий. Небольшие мелодические украшения называются мелизмами.

Заимств. из нем. яз.: **Ornament** (от латин. **ornamentum**) – «узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов».

4. *Термины, обозначающие исполнительские приёмы*

• **ТРÉМОЛО.** 1. Быстрое многократное повторение одного звука на домре, скрипке, литаврах, баяне (аккордеоне) и др. инструментах. 2. Быстрое многократное чередование двух несмежных звуков или аккордов.

Заимств. из итал. яз.: **tremolo** – «дрожящий».

5. *Термины, обозначающие музыкальные стили и жанры*

• **РÓК-Н-РÓЛЛ.** Направление джазовой музыки, возникшее в США в начале 50-х гг. XX века. Произошел от слияния двух стилей: афроамериканского «ритм энд блюза» и сельского американского фольклора — «хилл-билли». Рок-н-ролл стал одной из основ т. н. *поп-музыки*, получил развитие в различных жанрах – вплоть до опер в стиле «рок».

Заимств. из англ. яз.: **rock'n'roll, rock and roll** – «качайся и крутись».

6. *Общая терминология, относящаяся к различным областям музыкального искусства (названия музыкальных инструментов, профессий, мероприятий и т. д.)*

• **ДИРИЖЁР.** Руководитель оркестра или хора, исполняющих музыкальные произведения.

Заимств. из фр. **diriger** – «управлять, направлять». В русс. яз. известно с нач. XIX в. В XVIII веке и в 1-й пол. XIX в.

дирижера в России называли «капельмейстер», от нем. **Kapellmeister**.

• **АККОРДЕОН.** Разновидность хроматической гармоники; имеет две клавиатуры: кнопочную (с готовыми или готово-выборными аккордами) – для левой руки и фортепианную – для правой руки. Этот признак отличает аккордеон от других видов гармоники (в том числе и от баяна). Наличие регистров-переключателей позволяет менять тембр инструмента и удваивать звуки (в октаву и унисон). Используется как сольный и аккомпанирующий инструмент, а также входит в состав различных оркестров и эстрадных ансамблей.

Заимств. из нем. яз.: **Akkordion** – «аккордеон».

В отдельных случаях, если не удалось выяснить время и источник заимствования слова, легенда дается без таких сведений. Этимологическая справка представлена по «Историко-этимологическому словарю современного русского языка» П.Я. Черныха (2007), «Словарю-справочнику: этимологические тайны русской орфографии» Л.А. Глинкиной (2001), «Современному словарю иностранных слов: ок. 20000 слов» (1992), «Этимологическому словарю русского языка: Значение и происхождение слов» Н.М. Шанского, Т.А. Бобровой (1997).

Таким образом, представленные результаты являются итогом многолетней работы. Начальный этап исследования был выполнен в рамках IX Внутриакадемического конкурса грантов в области культуры, искусства, информации и образования (ЧГАКИ, 2012 г.).

Результаты работы обсуждались:

– на Межрегиональной научной конференции «Русский язык как государственный язык Российской Федерации в условиях полиэтничного и поликультурного региона», г. Саранск, 22–24 мая 2013 г. (заочное участие, публикация);

– на Всероссийской научной конференции молодых ученых с международ-

ным участием «Издательское дело в России и за рубежом: история, современное состояние, проблемы и перспективы», г. Киров, ВятГТУ, 17 октября 2014 г. (заочное участие, публикация);

– в составе коллективной монографии «Научные исследования: информация, анализ, прогноз» под общей редакцией профессора О.И. Кирикова. – Книга 40. – Москва : Наука-информ ; Воронеж : ВГПУ, 2013 (публикация);

– в научном журнале, рекомендованном ВАК: И.А. Балабуев, О.Г. Усанова // *Studia Linguistica* : зб. наук. пр. – Киев : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014 (публикация);

– на третьем Международном интеллектуальном форуме «Чтение на евразийском перекрестке» – Челябинск : ЧГАКИ, 2015.

– на XI Международной научно-практической конференции «Образова-

ние: традиции и инновации». – Прага, Чешская Республика : Изд-во WORLD PRESS s.r.o., 2016.

Работа была представлена на Первый общероссийский конкурс молодых ученых в области искусства, награждена Дипломом II степени (ноябрь, 2014, г. Москва).

Задачи и перспективы исследования заключаются в дальнейшем расширении словника «Музыкального этимологического словаря», выявлении новых терминов и понятий, поскольку в теории и практике народно-музыкального исполнительства формируются новые жанры, разрабатываются новые исполнительские приемы, совершенствуется конструкция музыкальных инструментов, что приводит к расширению тезауруса (словарь, стремящийся дать описание определенной лексики во всей ее полноте) музыкальной тематики.

Литература:

1. Балабуев, И.А. Систематизация специальной терминологии в педагогической практике баяниста/аккордеониста (на примере создания словаря музыкальных терминов) [Текст] / И.А. Балабуев, М.В. Ермолаева // *Издательское дело в России и за рубежом: история, современное состояние, проблемы и перспективы : материалы II Всероссийской науч. конф. молодых ученых с междунар. участием* (г. Киров, ВятГТУ, 17 октября 2014 г.). – Киров, 2014. – С. 125–130.

2. Глинкина, Л.А. Словарь-справочник: этимологические тайны русской орфографии [Текст] / Л.А. Глинкина. – Оренбургское книжное издательство, 2001. – 400 с.

3. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://dic.academic.ru/>.

References:

1. Balabuev, I.A. Sistematizaciya special'noj terminologii v pedagogicheskoj praktike bayanista/akkordeonista (na primere sozdaniya slovary muzykal'nyh terminov) [Tekst] / I.A. Balabuev, M.V. Ermolaeva // *Izdatel'skoe delo v Rossii i za rubezhom: istoriya, sovremennoe sostoyanie, problemy i perspektivy : materialy II Vserossijskoj nauch. konf. molodyh uchenyh s mezhdunar. uchastiem* (g. Kirov, VyatGTU, 17 oktyabrya 2014 g.). – Kirov, 2014. – S. 125–130.

2. Glinkina, L.A. Slovar'-spravochnik: etimologicheskie tajny russkoj orfografii [Tekst] / L.A. Glinkina. – Orenburgskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2001. – 400 s.

3. Slovarei i entsiklopedii na Akademike [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa : <https://dic.academic.ru/>.

Для цитирования: Громченко, В.В. К вопросу структурологической специфики исполнительского анализа музыкального произведения [Текст] / В.В. Громченко // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 47-56.

УДК 78

Громченко Валерий Васильевич,
кандидат искусствоведения, доцент;
Днепропетровская академия музыки им. М. Глинки,
проректор по научной работе
E-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com
г. Днепр, Украина

К ВОПРОСУ СТРУКТУРОЛОГИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация. *Статья посвящена изучению проблемы логико-структурной специфики исполнительского анализа музыкального произведения в сфере современного академического музыкального искусства. Подчеркивается, что магистральной структурологической особенностью исполнительско-аналитического процесса музыкантов-практиков является абсолютная централизация и фундаментально подчиняемая роль характера музыки и её художественно-образного содержания.*

Ключевые слова: *исполнительский анализ; произведение; музыкант; художественно-образное содержание.*

Hromchenko Valerii,
candidate of Arts, docent;
Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region;
vice rector of research
E-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com
Dnepr, Ukraine

TO THE QUESTION ABOUT STRUCTURALLY-LOGICAL PARTICULARITY OF MUSICAL COMPOSITION'S PERFORMING ANALYSIS

The annotation. *This article is devoted to study the problem of logically-structural particularity regarding performing analysis of musical composition into the contemporary academic musical art's sphere. The author of this represented exploration emphasizes that absolute centralization and fundamentally subordinating role of music character as well as its artistically-imaginative content is arterial structurally-logical singularity of practicing musicians' performing analytical process.*

Keywords: *performing analysis; composition; musician; artistically-imaginative content.*

The wide accessibility in reference to receiving of knowledge, certain information, specific methods for mastering by professional capabilities, solution determined repertoire questions etcetera are absolutely evidence at the contemporary developing

phase of musical pedagogic, art of instrumental (vocal) performing, evolution of investigative think. Notwithstanding, the success from applying of these knowledge in natural creative practice, in real artistically-aesthetic activity of creator is not guaran-

ted by this kind reachability. Frequently, the professional foundations of artistic personality is destabilized, undermined by abundance of vocational information that essentially decreases a coefficient of master's creative intuition, aesthetic instinctiveness, overall degree of artistic individually-sensuous contemplation, scrutiny touching definite musical (instrumental or vocal) compositions.

In this connection, the problem of an order for professional knowledge, logical structuring, sequent employment of occupational information is ascending full-length in front of modern composers, performers, pedagogues, students and other representatives of art's sphere. Activity into the reachability of the most perfective result is the purpose concerning above-mentioned question. Herewith, one of the its magistral facet will be artistically-reliable perusal of composition's ideally-imaginative content, precisely the comprehended intonation implementation of determined artistically-aesthetic essence in reference to that or other musical masterpiece.

The realization by academic practice-musicians (instrumentalists or vocalists, pedagogues) the performing analysis of musical composition is the most demonstrative process from point of view the above-indicated problem. Contiguity of the multitudinous factually logical, practical, instructionally technological, artistically imaginative as well as ideally motivational criterions and informational forming concepts are taking place exactly to the here. Accentuate, that a namely they, connecting into integrity, manufacture the artistic result, peculiar imaginatively aesthetic musical pictures.

Topicality of the declared investigative theme is defined by improbably crucial significance of performing analysis both in the system of professionally pedagogical think and in the area of academic performing musical activity, vocational experience. Amplification, enlargement of priority for the students' individual occupational practices, in which comprehension of logic for

structuring of performing analysis's parts forms artistically-interpretative integrity of musical academic composition, are also contributing the magnification of relevance concerning represented scientific subject.

In the light of announced scientific theme, the survey of particularized literatures is testifying about using various specific gradations of performing analysis in academic European musical art of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries. The methodically performing, compositionally performing, historically performing, before performing analysis and other peculiar types of analytical activity from practice-artists are the most distributed in professional action of academic musicians.

Underscore, that accentuation of definite subjectively problem domain, particular professionally-question sphere, vocational area were grown by musician-performer or pedagogue, are the result from specialized formation of this kind specific crystallization. Herewith, underline that occupational specialization of creator, as a role, do not has profoundly correlational influence to the direct process of performing analysis.

There are many outstanding and renowned musicians-scientists in the constellation of contemporary researchers, which have taken into consideration of performing analysis in its deeply theoretic essence and direct, natural artistically-practice employment. Among of them we are going to call the choir conductor, teacher V.L. Zhivov [4]; bassoonist, one of the digest initiator, founder of Slavic method of learning to play the wind professional instruments V.N. Apatsky [2]; representative of Slavonic folk academic performing sphere, pedagogue I.F. Orkina [5]; hornist, investigator I.V. Semeryaga [6]; teacher, vocalist V.G. Antonyuk [1]; trumpeter, explorer N.M. Volkov [3]; violinist, educator O.V. Shulpyakov [7] and a lot of others vocational musicians.

The scientists, determining that or other criterion as the dominant of perform-

ing analysis, so-called the problem zone concerning overall performing process, substantially level, deconcentrate the essential factor, basic yardstick of academic performing act, a namely the artistically-content component of creative operation. Consequently, researchers generate the multitude of types in reference to performing analysis as well as deprive to its, accentuate, this is fundamental problem, the precise structurally-logical abutments. Because actually the logical sequence, structural order of performing analysis's parts form the integrity for review of artistic, technological, psychophysiological, emotionally-artistic tasks touching practice-musician.

The target of this scientific article is consist of determination the most characteristic structurally logical particularities concerning performing analysis of professional musical composition into the sphere of contemporary academic musical art.

Certainly, disclosing the fullest arsenal of musician's performing possibilities, characterological singularities for maximal applying of artistically-expressive means, which need for intonation-imaginative incarnation of ideally-depictive sphere touching that or other musical composition are main, foundationally magistral task of performing analysis. Emphasize, that spectrum of artistic potential for performing different musical masterpieces will be diverse, surprisingly various and its correlation, undoubtedly, depend from the numerousness, multitude subject and object factors.

The famous scientist, investigator of choir academic musically performing art V.L. Zhivov approving: «If the ascertainment of expressive means, by virtue of which created that or other image, passed that or other content makes the main abutment, prop for musicological analysis, then performing analysis has, furthermore, to answer the question, how to report this image to a listener, how should to perform a musical composition. If for a theorist the analysis of form and masterpiece's content are, as a rule, the particularized result of musical

scrutiny, then for performer it will be only establishment of the necessary preliminary data, which demand of practice creative comprehension» [4, p. 109].

Pay attention, those different practice inferences, a namely methodical, historical, technological significance and etcetera are culminating concentrated by numerous nature of performing analysis, which are always emanating from specific accentuation of concrete performing assignments. Nevertheless, the inexhaustible source of emotionally-sensual, artistic perception, intonation-aesthetic sensation of performing composition are attending into the each of that kind direction, certain analytically-active inference of musician.

In this way, the process of performing analysis, spiritually emotional comprehension of academic musical composition germinates from maximally sensual perception of professional musical masterpiece. The genial psychologist, worldly celebrated stage director K.V. Stanislavsky, regarding an artistically creative process, accentuated of originative, imaginative personalities' attention on the next: «...in contradistinction to scientific analysis, the result of each is a think, the main purpose of artistic analysis is not only comprehension, but and excitement, sensation» [4, p. 108].

Herewith, underline, that emotionally-sensual, psychological palpability of musical composition finds the paramount place both to performers (instrumentalists, conductors, vocalists) and to representatives of academic musical pedagogy's sphere (teachers, students, accompanists, arrangers).

Outstanding Slavonic pedagogue, broadly famous scientist, vocational academic violinist O.F. Shulpyakov, accentuating primarily-main significance of emotional scope for cognition, particularized analysis of musical composition, cites the series utterances of the celebrated, renowned musicians from divers culturally-historical epochs. «E. Mravinsky confessed that right sensation of general atmosphere touching definite musical composition has for himself

the decisive signification in familiarization with note text because in further this pre-determines the selection of interpretations' details. Ideologists of the famous affects' theory exactly D. Tartini, P. Nardini, L. Bockerini, L. Mozart, F.E. Bach and others considered the arterial assignment of professional artist to penetrate by those sentiments and images, which compose the core of masterpiece's ideally-artistic content; sincerely to empathize for author of artistic piece into his intentions and main – to reproduce these intents into all available expression. The genial N. Paganini had inferred for these thinks into the sort thesis to many years ahead: „The artist strongly has to sense to himself in order to force of audience to feel!“ [7, p. 16–17].

Emphasizing the foregoing we will also note that the same performing touch, connecting with its an attack of sound, the peculiarity of sounding technic and even sound's finishing, the artistic end of instrument's (voice's) sounding depend, to a certain extent, from imaginative content of musical composition. Piece, in its tern, correlates by epoch in which a composer lived and worked as well as, certainly, from overall culturally historical situation to time of birth, performing that or other masterpiece. Methodical, historical, technological and others contexts of analytical awareness in reference to performing process find inherent contiguity with emotionally sensual, artistic, ideally imaginative filling of musical academic composition.

Consequently, all what we can talk about in process of composition's performing analysis is correlating with maximally-profound aesthetic perception of music (instrumental, vocal) by performer-interpreter, vocational pedagogue or student.

Hereby, the artistically-imaginative content, an ideological sense of analyzing masterpiece underlie the structurally-logical concept of musical composition's performing analysis. Awareness the most bright characterological traits of composer's style, his appealing to genre individually-

author's decision concerning incarnation of artistic sense, to determination of structure for intonation rhythmic solution of artistic idea influence, make the solid impact, to a large extent, on the formation artistically-figurative, idea-depictive think of musical academic masterpiece.

V.L. Zhivov convincingly speaks about maximally weighty the signification of musical form as the powerful radiator of emotionally-artistic content. «The composition's form, its multitudinous features are the direct side touching expression, musical utterance of composer's ideas and senses. All musical means, which have been using by composer in his artistic piece, are united, substantially, by this concept. Building, construction of musical composition is implied in the most narrow connotation from the meaning a form» [4, p. 115].

It is important to note that determination of music's character, verbal identification its aesthetically-sensual content have enormous significance for detection of artistic imagery (compositions of large form) or artistic image (musical pieces of small form). The analytical possibilities of musician to the discovering specifics of masterpiece's artistically-figurative content, to the artistically-picturesque delineation its heroes, to the idea-dramatic development of composition are focused, to a great extent, by these adjectives as the cheerful, lyrical, majestic, melancholic, meditational, decisive, contemplative, active and others identifiers regarding emotionally-sensual perception of masterpiece.

The basic structurally logical cell, arterially fundamental step concerning performing analysis of musical composition is consisted by the definition of music's character as well as following to its imaginatively picturesque series (idea-depictive, artistic content), emphasize the most important, into the profound interaction together.

Accentuate, the musician is deepening into the sequence of technological, methodical, historically performing, theoretical questions, connected directly with the pro-

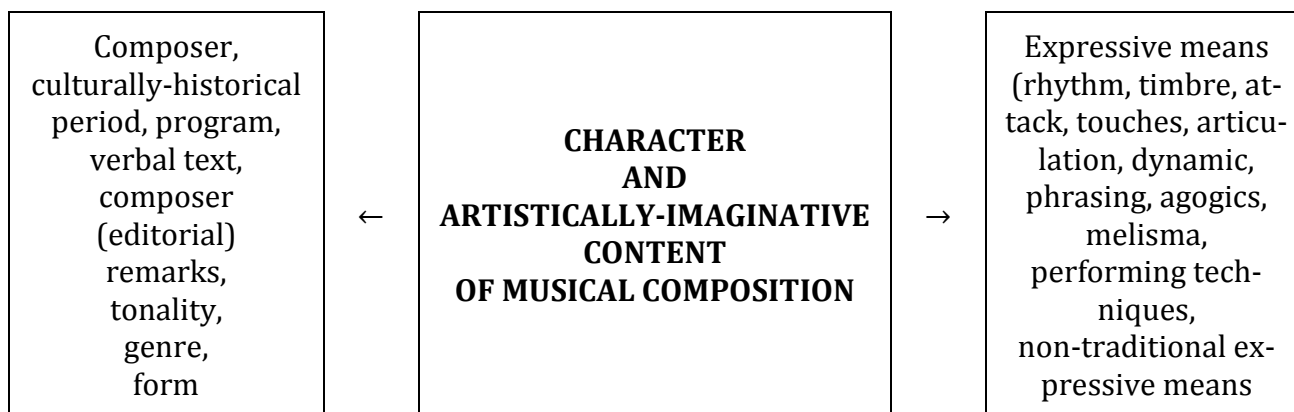
cess in reference to performing of that or other composition, only after the most full sensing, feeling, the awareness of character and artistically figurative content regarding academic masterpiece.

The professional instrumental or vocal illustration of the key fragments from analyzing composition is essentially important on this stage of performing analysis. Musician performs definite exercises, scales, etudes, certainly, in the light accentuated problems and, undoubtedly, in reference to noted vocational performing question. The peculiar place is defined by performer for playing representation of individual exercises, made by his creative think, particularized professional imagination, in which there is concentration of various practice questions. Having a special purpose quintessence of musical academic composition's performing analysis will be accentuated, in the substantial extent, by this kind characteristically practice, specialized detailing.

Accordingly, the sensually-profoundly (character of music) and at the same time

analytically-comprehending a core, kernel of composition's artistically-imaginative content will be crucial element into the structure of musical piece's performing analysis. Allocating the information about life and creation of composer, the title of composition (program of a musical piece), the delineating of genre and form, the determination of tonality, the awareness of verbal text (vocal-chorus art) from the multitudinous factual material are preceding to formation of masterpiece's artistically-depictive content. The detail vocational work with broad complex of expressive means, with detecting of wide performing particularity in reference to applying their into instrumental (vocal) practice are emanating only after deepening idea-figurative, artistic perception of musical piece, the definition of music's character.

The above indicated the accents of performing analysis's structurally-logical peculiarity concerning that or other musical composition can be presented into the next spreadsheet.



Certainly, each of the represented positions, from suggested spreadsheet, can be supplemented by scientists, pedagogue or musicians-performers. Nevertheless, the magistral principle logically structural process of performing analysis, which consists of centralization and absoluteness of subordinating role regarding the music's character and its artistically imaginative, will be always staying the fundamental, unchangeable base of performing-analytical process-

es for musicians-practices from the sphere of academic musically-performing art.

Абсолютно очевидным на современном этапе развития музыкальной педагогики, искусства инструментального (вокального) исполнительства, эволюции научно-исследовательской мысли является широкая доступность получения знаний, определенной информации, конкретных методик овладения профессиональными навыками, ре-

шение определённых репертуарных вопросов и т. д. Но, такого рода достижимость далеко не гарантирует успешность применения этих знаний в непосредственной творческой практике, в реальной художественно-эстетической деятельности творца. Часто обилие информации «подтачивает» профессиональные устои личности художника, существенно уменьшает коэффициент его творческой интуиции, эстетической инстинктивности, общую степень художественного индивидуально-чувственного видения музыкального произведения.

Таким образом, перед современными композиторами, исполнителями, педагогами, студентами во весь рост восходит проблема упорядоченности, логического структурирования, последовательности применения профессиональной информации. Её цель – активность достижения наиболее совершенного результата, одной из магистральных граней которого и будет являться художественно-достоверное прочтение идейно-образного содержания произведения, а именно – осознанное интонационное претворение определённой художественно-эстетической сути той или иной музыкальной композиции.

Особо показательным с точки зрения отмеченной выше проблемы является осуществление академическими музыкантами-практиками (концертантами, педагогами) исполнительского анализа музыкального сочинения. Собственно, здесь и происходит соприкосновение множества фактологических, практических, инструктивно-технических, художественно-образных, а также идейно-мотивационных критериев, информационно-сформированных концептов, которые, слагаясь воедино, порождают художественный результат, специфическую образно-эстетическую музыкальную картину.

Актуальность заявленной темы определяется ключевым значением исполнительского анализа как в системе

профессионально-педагогической мысли, так и в лоне академической исполнительской деятельности. Увеличению актуализации данной тематики способствует также и повышение приоритетности самостоятельных занятий студентов, при которых осознанность логики структурирования составляющих исполнительского анализа формирует художественно-интерпретационную целостность музыкального произведения.

Обзор литературы в свете заявленной темы свидетельствует об использовании различных видовых градаций исполнительского анализа в академическом европейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI столетий. Наиболее распространёнными в практике музыкантов являются методико-исполнительский, композиционно-исполнительский, доисполнительский, историко-исполнительский и другие видовые градации аналитической активности артистов-практиков.

Подчеркнём, что такого рода видовая кристаллизация формируется в результате акцентуации определённой предметно-проблемной области, своеобразной профессионально-вопросительной сферы, возвращённой музыкантом-исполнителем или педагогом. При этом отметим, что специализация творца, как правило, не имеет глубоко-корреляционного влияния на непосредственный процесс исполнительского анализа.

В плеяде известных музыкантов-учёных, которые рассматривали исполнительский анализ в его глубинно-теоретической сути и прямом художественно-практическом применении назовем хорового дирижера, педагога В.Л. Живова [4]; фаготиста, одного из основоположников славянской методики обучения игре на духовых профессиональных инструментах В.Н. Апатского [2]; представителя сферы народного академического исполнительства, педагога И.Ф. Оркину [5]; валторниста, ученого И.В. Семерягу [6]; педагога, вока-

листку В.Г. Антонюк [1]; трубача, исследователя Н.М. Волкова [3]; скрипача, педагога О.Ф. Шутьякова [7] и многих других профессиональных музыкантов.

Определяя доминантой исполнительского анализа тот или иной критерий, так называемую проблемную зону относительно общего исполнительского процесса, ученые нивелируют, деконцентрируют ключевой фактор, мерило исполнительского процесса, а именно – художественно-содержательный компонент творческого акта, тем самым создавая множественность видов исполнительского анализа, а также лишая его, что является главной проблемой, четких структурологических устоев. Ведь собственно логическая последовательность, структурная упорядоченность составляющих исполнительского анализа формирует целостность обзора артистических, технологических, психофизиологических, эмоционально-художественных задач для музыканта-практика.

Цель статьи – определить наиболее характерные структурологические особенности исполнительского анализа музыкального произведения в сфере современного академического музыкального искусства.

Безусловно, магистральной задачей исполнительского анализа является раскрытие наиболее полного арсенала исполнительских возможностей музыканта, характерологических особенностей максимального применения художественно-выразительных средств, необходимых для интонационного воплощения идейно-образной сферы того или иного произведения. Подчеркнём, что спектр художественного потенциала, для исполнения различных музыкальных композиций, будет абсолютно разным и его корреляция, несомненно, зависит от множества субъективных и объективных факторов.

Известный учёный, исследователь хорового академического музыкально-

исполнительского искусства В.Л. Живов утверждает: «Если в музыковедческом анализе главный упор делается на выяснение средств, при помощи которых создан тот или иной образ, передаётся то или иное содержание, то исполнительский анализ должен, кроме того, ответить на вопрос, как донести этот образ до слушателя, как следует исполнять сочинение. Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения являются, как правило, результатом исследования, то для исполнителя это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления» [4, с. 109].

Множественная природа исполнительского анализа, исходящая от акцентуации конкретных исполнительских заданий, кульминационно концентрирует те или иные практические установки – методического, исторического, технологического значения и т. д. Но, в каждом из такого рода направлений, определённом аналитическо-действенном умозаключении музыканта, присутствует неиссякаемый источник эмоционально-чувственного, художественного восприятия, интонационно-эстетического ощущения исполняемого произведения.

Таким образом, процесс исполнительского анализа, духовно-эмоционального осознания музыкальной композиции произрастает из максимальной чувственного восприятия сочинения. Гениальный психолог художественно-творческого процесса К.В. Станиславский акцентировал, что, «...в отличие от научного анализа, результатом которого является мысль, цель художественного анализа – не только понимание, но и переживание, чувствование» [4, с. 108].

При этом подчеркнём, что эмоционально-чувственная, психологическая осязаемость музыкальной композиции находит первостепенное место как у исполнителей (инструменталистов, дирижеров, вокалистов), так и у представите-

лей сферы академической музыкальной педагогики (преподавателей, студентов, концертмейстеров, аранжировщиков, инструментовщиков).

Выдающийся педагог, учёный, скрипач О.Ф. Шульпяков, акцентируя первично-главенствующее значение эмоциональной сферы для познания, анализа музыкального произведения, приводит ряд высказываний величайших музыкантов различных эпох. «Е. Мравинский признавался, что при знакомстве с нотным текстом для него решающее значение имеет правильное ощущение общей атмосферы произведения, ибо в дальнейшем это предопределяет выбор деталей интерпретации. ... Идеологи знаменитой теории аффектов – Д. Тартини, П. Нардини, Л. Боккерини, Л. Моцарт, Ф.Э. Бах и др. – считали главной задачей артиста проникнуться теми настроениями и образами, которые составляют сердцевину идейно-художественного содержания произведения; искренне сопереживать автору в его намерениях, а главное – воспроизводить эти намерения со всей доступной экспрессией. Гениальный Н. Паганини на многие годы вперёд заключил эти мысли в кратком тезисе: "Для того чтобы заставить публику чувствовать, артист должен сам сильно чувствовать!"» [7, с. 16–17].

Подчеркивая вышесказанное, также отметим, что один и тот же исполнительский штрих, связанная с ним атака звука, своеобразие техники звуковедения и даже филировки, окончания звучания инструмента (голоса) в определённой степени зависят от художественного содержания музыкального произведения, которое в свою очередь коррелируется от эпохи, в которую жил и творил композитор и, безусловно, от общей культурно-исторической ситуации ко времени рождения того или иного творения. Методический, исторический, технологический, а также другие контексты аналитического осознания

исполнительского процесса находят неотъемлемое соприкосновение с эмоционально-чувственным, художественным, идейно-образным наполнением музыкальной композиции.

В результате, всё, о чём может идти речь в ходе исполнительского анализа произведения, соотносится с максимально-глубинным эстетическим восприятием музыки исполнителем-интерпретатором, педагогом или студентом.

Таким образом, в основе структурологической концепции исполнительского анализа музыкального произведения лежит художественно-образное содержание, идейный замысел анализируемой композиции. Его формирование в значительной степени зависит от осознания наиболее ярких характерологических черт стиля композитора, его обращения к жанровому индивидуально-авторскому решению воплощения художественного замысла, к определению формы интонационно-ритмического решения художественной идеи.

О максимально весомом значении формы как мощного излучателя эмоционально-художественного содержания убедительно говорит В.Л. Живов: «Форма сочинения, её многочисленные особенности есть непосредственная сторона выражения идей и чувств композитора. Это понятие, по существу, объединяет все музыкальные средства, используемые в сочинении композитором. В более узком значении под формой подразумевается строение, структура музыкального произведения» [4, с. 115].

Важно отметить, что в раскрытии художественной образности (произведения крупной формы) или же художественного образа (сочинения малой формы) огромное значение принадлежит определению характера музыки, вербальному выявлению её эстетически-чувственного содержания. Такие прилагательные, как «жизнерадостная», «лирическая», «величественная», «меланхо-

лическая», «медитационная», «решительная», «созерцательная», «активная» и другие определители эмоционально-чувственного восприятия произведения в значительной степени фокусируют аналитические способности музыканта к выявлению конкретики художественно-образного содержания композиции, к художественно-картинному очертанию её героев, к идейно-драматическому развитию сочинения.

Определение характера музыки, а также последующего за ним образно-картинного ряда (идейно-образное, художественное содержание), в глубоком взаимодействии друг с другом составляет основную структурологическую ячейку, магистрально-фундаментальную ступень исполнительского анализа музыкального произведения.

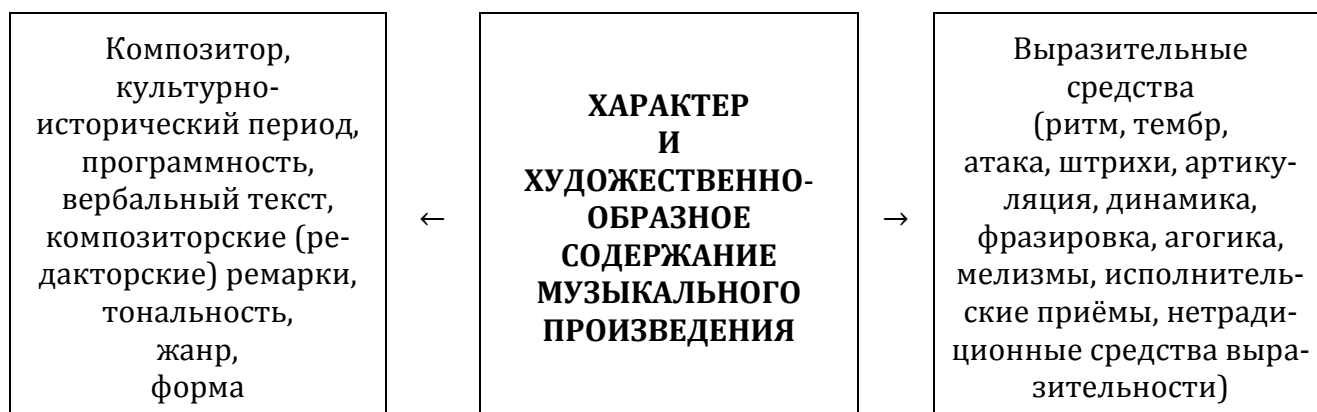
И только лишь после наиболее полного прочувствования, осознания характера и художественно-образного содержания композиции музыкант углубляется в ряд технологических, методических, историко-исполнительских, теоретических вопросов, связанных непосредственно с процессом исполнения того или иного сочинения.

На данном этапе исполнительского анализа важным является иллюстрация на инструменте ключевых фрагментов анализируемого произведения. Согласно обозначенному проблемному вопросу, музыкант исполняет определённые упражнения, гаммы, этюды, безусловно, в свете акцентированной проблематики.

Особое место определяется для игрового представления индивидуальных упражнений, созданных творческой мыслью музыканта, в которых концентрируются любого рода практические вопросы. Такого рода характерно-практическая детализация в существенной мере будет акцентировать целевую квинтэссенцию исполнительского анализа определённой музыкальной композиции.

Итак, ключевым звеном в структуре исполнительского анализа музыкального произведения будет являться чувственно-проникновенное (характер музыки) и одновременно аналитически-осознаваемое ядро художественно-образного содержания композиции. Его формированию предшествует вычленение из множественности фактологического материала информации о жизни и творчестве композитора, названии произведения (программность), очертании жанра и формы, определение тональности, осознание вербального текста (вокально-хоровое искусство). И только лишь после идейно-образного, художественного восприятия сочинения, определения характера музыки, проистекает работа с комплексом выразительных средств, с выявлением исполнительской специфики задеирования их в инструментальной (вокальной) практике.

Выше обозначенные акценты структурологической специфики исполнительского анализа музыкального произведения могут иметь представление в следующей схеме.



Безусловно, каждый из представленных блоков предлагаемой схемы возможен к дополнению. Тем не менее, главный принцип логико-структурного процесса исполнительского анализа, заключающийся в централизации и абсолютности подчиняемой роли характера

музыки и её художественно-образного содержания, будет оставаться всегда фундаментальной, неизменной основой исполнительско-аналитической процессуальности музыкантов-практиков сферы академического музыкально-исполнительского искусства.

Литература:

1. Антонюк. В.Г. Постановка голосу [навчальний посібник] [Текст] / В.Г. Антонюк. – Київ : Українська ідея, 2000 – 68 с.
2. Апатский, В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства [Текст] : учеб. пособие / В.Н. Апатский. – Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
3. Волков, Н.М. К интерпретации Концерта для трубы с оркестром Ми-бемоль мажор Й. Гайдна [Текст] / Н.М. Волков // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2016. – С. 58–79.
4. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика [Текст] : учеб. пособие / В.Л. Живов. – Москва : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
5. Оркина, И.Ф. Исполнительский анализ (сущность и модель исполнительского анализа) [Текст] / И.Ф. Оркина. – Барнаул : Алтайская гос. акад. культуры и искусств, 2012. – 28 с.
6. Семеряга, И.В. Эволюция валторны в Центральной Европе в XVII–XVIII веках [Текст] : монография / И.В. Семеряга. – Москва : Liteo, 2014. – 154 с.
7. Шульпяков, О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя [Текст] / О.Ф. Шульпяков. – Санкт-Петербург : Композитор, 2016. – 36 с.

References:

1. Antonyuk. V.G. Postanovka golosu [navchal'nij posibnik] [Tekst] / V.G. Antonyuk. – Kiiv : Ukraïns'ka ideya, 2000 – 68 s.
2. Apatskij, V.N. Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva [Tekst] : ucheb. posobie / V.N. Apatskij. – Kiev : NMAU im. P.I. Chajkovskogo, 2006. – 432 s.
3. Volkov, N.M. K interpretacii Koncerta dlya truby s orkestrom Mi-bemol' mazhor J. Gajdna [Tekst] / N.M. Volkov // Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kul'ture: tvorcestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie. – Chelyabinsk : YUUrGII im. P.I. Chajkovskogo, 2016. – S. 58–79.
4. Zhivov, V.L. Horovoe ispolnitel'stvo: teoriya, metodika, praktika [Tekst] : ucheb. posobie / V.L. Zhivov. – Moskva : VLADOS, 2003. – 272 s.
5. Orkina, I.F. Ispolnitel'skij analiz (sushchnost' i model' ispolnitel'skogo analiza) [Tekst] / I.F. Orkina. – Barnaul : Altajskaya gos. akad. kul'tury i iskusstv, 2012. – 28 s.
6. Semeryaga, I.V. Evolyuciya valtorny v Central'noj Evrope v XVII–XVIII vekah [Tekst] : monografiya / I.V. Semeryaga. – Moskva : Liteo, 2014. – 154 s.
7. Shul'pyakov, O.F. Rabota nad hudozhestvennym proizvedeniem i formirovanie muzykal'nogo myshleniya ispolnitelya [Tekst] / O.F. Shul'pyakov. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 2016. – 36 s.

Для цитирования: Михалёва, Е.Я. «В гармонии с совершенством». Фортепианная школа И. Ененко [Текст] / Е.Я. Михалёва, А.М. Мордкович // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 57-63.

УДК 78

Михалёва Евгения Яковлевна,
заслуженный деятель искусств Украины, доцент;
ГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»,
профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки
E-mail: eugenia1943@mail.ru
г. Луганск, ЛНР

Мордкович Антон Михайлович;
ГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств
имени М. Матусовского»,
магистр второго курса
E-mail: aoakunava@gmail.com
г. Луганск, ЛНР

«В ГАРМОНИИ С СОВЕРШЕНСТВОМ». ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА И. ЕНЕНКО

Аннотация. Авторы статьи освещают методы работы известного луганского педагога, заслуженного деятеля искусств ЛНР, профессора, заведующего кафедрой фортепиано ЛГАКИ имени М. Матусовского Ененко И.А. В работе указываются её достижения, международное признание.

Ключевые слова: профессор; фортепиано; интерпретация; конкурс; концерт

Mikhaleva Euhenia Yakovlevna,
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor;
State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Lugansk State Academy of
Culture and Arts named after M. Matusovsky”,
professor, Head of the Department of Theory and History of Music
E-mail: eugenia1943@mail.ru
Lugansk, LPR

Mordkovich Anton Mikhailovich;
State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Lugansk State Academy of
Culture and Arts named after M. Matusovsky”,
second year master
E-mail: aoakunava@gmail.com
Lugansk, LPR

«IN HARMONY WITH PERFECTION». PIANO SCHOOL OF I. ENENKO

Annotation. The authors of the article highlight the working methods of the famous Lugansk pedagogue, Honored Art Worker of the LPR, professor, head of the piano department of

the Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky, Enenko I.A. In the work, her achievements and international recognition are indicated.

Keywords: *professor; piano; interpretation; competition; concert.*

Начало XXI столетия охарактеризовалось повышением интереса к основополагающим явлениям региональной культуры, и в частности, музыки. Об этом свидетельствует выпуск серии «Очерков истории культуры Луганска», представленных работами профессорско-преподавательского состава ЛГАКИ имени Михаила Матусовского; учебного пособия О. Потёмкиной «Десять сезонов Ворошиловградского оперного театра»; публикация монографий Е. Михалёвой «В постижении красоты. 70 лет Луганской областной филармонии», «Луганщина: музыка и музыканты», посвящённой 15-летию музыкального факультета ЛГАКИ имени М. Матусовского; проведение научно-практических конференций. В этой связи представляется **актуальной** данная статья, раскрывающая вехи творческого пути профессора, заслуженного деятеля искусств ЛНР, кандидата педагогических наук Ененко Ирины Алексеевны, создавшей фортепианную школу, которую представляют многочисленные лауреаты международных конкурсов, педагоги и концертмейстеры известных учебных заведений, солисты Луганской, Липецкой, Курской филармоний. **Научная новизна** работы обусловлена первым опытом обобщения методики известного педагога, её достижений, позволяющих говорить о школе фортепианного исполнительства в Луганске.

Любое явление в искусстве имеет свой фундамент. Именно так можно классифицировать богатую событиями музыкальную историю Луганщины II-й половины XX века, на что указывает монография одного из авторов данной статьи «В постижении красоты. Луганской филармонии – 70 лет» [1]. Наряду с выступлениями знаменитых дирижёров К. Кондрашина, К. Симеонова, скрипачей Д.

Ойстраха, Л. Когана, вокалистов А. Эйзена, Е. Мирошниченко, композиторов Р. Глиера, Т. Хренникова, свой вклад внесли гастролирующие пианисты. Среди них Г. Гинзбург и С. Рихтер, Я. Флиер и П. Серебряков, Т. Николаева и М. Плетнёв. Их сольные концерты и выступления с симфоническим оркестром областной филармонии духовно обогащали, развивали вкус обучающихся в Луганском музыкальном училище студентов, где лицо фортепианного отдела определяли выдающиеся педагоги и, прежде всего, его глава К. Иванова, окончившая Ленинградскую консерваторию, и её ученики Э. Викторова, М. Шафирштейн, затем сменившая её на посту заведующей отдела Л. Виногреева. В числе воспитанников начала 70-х годов – И. Ененко.

У многих музыкантов становление их профессионального облика связано с трёхступенчатой системой образования, введённой в 20-е гг. XX столетия академиком Б. Яворским. И. Ененко – не исключение. Биография коренной луганчанки складывается из обучения в ДМШ № 1, в классе опытного педагога Г. Гончаровой, совершенствования в стенах Луганского музыкального училища под руководством М. Шафирштейн и его завершения в Донецкой консерватории имени Прокофьева в классе выдающегося профессора А. Витовского.

Пианистическая генеалогия Александра Юрьевича восходит к знаменитому профессору прошлого века В. Топилину, который учился в Московской консерватории в одно время со С. Рихтером у знаменитого Г. Нейгауза. Он был первым аккомпаниатором Д. Ойстраха, играл с такими выдающимися музыкантами, как М. Полякин, с оркестром под управлением Г. фон Караяна.

Изначально методы и формы работы кафедры фортепиано, руководимой

И. Ененко, отвечали семантике высказывания А. Франса «Искусство обучения есть искусство будить в юных душах любознательность и затем удовлетворять её» [4]. Пробуждение любознательности начинается с содержательных уроков, неординарных концертов, мастер-классов известных профессоров, полного погружения в безбрежный океан музыки. Именно поэтому все воспитанники Ирины Алексеевны остаются в профессии, и более того – заявляют о себе как яркие творческие личности. Прежде всего, к ним следует отнести лауреата международных конкурсов С. Терехова. Он зарекомендовал себя как незаурядный исполнитель, сыгравший ряд сольных программ со стилистическими «зигзагами» от Сонаты № 11 В. Моцарта до «Петрушки» И. Стравинского, от циклов «Ночной Гаспар» М. Равеля, *Ludus tonalis* П. Хиндемита до 4-х авангардных пьес А. Харютченко и Седьмой сонаты С. Прокофьева. В настоящее время пианист является солистом Липецкой областной филармонии, успешно гастролируя в различных городах России и дальнего зарубежья.

Каждый ученик для И. Ененко – личность, наделённая индивидуальными чертами характера, особым складом дарования. Она не просто педагог, она друг, чуткий собеседник и, конечно же, духовный наставник, обладающий огромными знаниями не только в избранной профессии. И если обратить взгляд на успехи обучающихся в её классе, то их более чем достаточно. И речь идет не только о свыше тридцати лауреатах международных конкурсов. Среди них есть наиболее престижные «Горовиц-дебют» и «Памяти Владимира Горовица». Дважды лауреатом конкурса «Памяти Владимира Горовица» стала И. Бурган (в настоящее время заканчивает аспирантуру Национальной музыкальной академии Украины имени Чайковского в классе профессора В. Козлова, успешно гастролирует в странах Европы и Япо-

нии). Лауреатские звания на конкурсе «Горовиц-дебют» завоевали Д. Шевченко, К. Плотников, М. Мельник и Р. Мельник.

Такую высокую оценку работе луганского педагога поставили члены жюри, в состав которого входили выдающиеся пианисты нашего времени: Н. Фишер (Великобритания), И. Жук (Канада), В. Руденко, А. Сандлер (Россия). Среди них – профессор Парижской консерватории Т. Дюссо, написавшая И. Ененко следующие строки: «Дорогая Ирина! Для меня было большим удовольствием видеть этим летом, как Вам вручали диплом в Киеве. Это заслуженная награда за те чудеса, что Вы делаете со своими детьми. То, как Ирина Бурган играла Шопена и Листа, говорит, что она большой концертант, а фантазия-экспромт, исполненная с хорошим вкусом маленькой Дашей, привела меня в восторг» [2, с. 21].

Каждый из обучающихся в классе Ирины Ененко – будь то школьник, студент колледжа или академии – видит перед собой конечную цель сценического опыта, это – радость разделить свою любовь к музыке с окружающими, передать им импульс работы мысли композитора, особенности эпохи, в которую он жил. Вот почему они играют всегда и везде, даже в летние месяцы, ведь впереди участие в программах детской филармонии «Ровесник», в вечерах музыки творческого центра «Красная площадь, 7», в традиционном «Концерте концертов» с симфоническим оркестром Луганской Академической филармонии.

Ученики луганского профессора не единожды представляли её школу в международных летних музыкальных академиях в Киеве, выступая в камерных и симфонических концертах в знаменитом Мариинском парке, где очень многим повезло сыграть с лучшими оркестрами Украины. Это Национальный симфонический оркестр под управлением народного артиста Украины В. Серенко и академический оркестр Киевской фи-

лармонии под руководством народного артиста Украины Н. Дядюры.

Студентов класса И. Ененко отличают безупречная техника, непосредственность высказывания, хороший вкус, стилистическая точность. Именно поэтому в Луганской академической филармонии стала традиционной программа «Концерт концертов». Наряду с привычными для филармонической жизни сочинениями Моцарта, Бетховена, Шопена, Рахманинова прозвучал «Концерт для 2-х фортепиано» с оркестром Ф. Пуленка, сыгранный А. Антонюком и П. Овсянниковым, а также сложнейший «Концерт для фортепиано с оркестром № 2» С. Прокофьева в замечательном исполнении А. Антонюка, ныне солиста Курской филармонии.

Профессор Академии имени Михаила Матусовского И. Ененко признана далеко за пределами своего родного города, о чём свидетельствуют её мастер-классы в консерватории Сент-Этьена (Франция), в городах Голландии в рамках «Интернэшнл-феста» с А. Дудиным и А. Бабичем, в Бонне с В. Соляной, в Мадриде с М. Каневской. Она – член жюри международных конкурсов «Искусство XXI века», проводимых в Киеве и Чехии, Всеукраинского конкурса имени В. Пухальского в Киеве.

В настоящее время работа Ирины Алексеевны получила достойную оценку на творческих состязаниях, проводимых в России, где её ученики отмечены лауреатскими дипломами на конкурсе памяти Константина Игумнова в Липецке, имени Сергея Рахманинова в Ростове-на-Дону, «Klavissimo» в Екатеринбурге. Звания лауреата II премии в Санкт-Петербурге на конкурсе «Vive il Piano Forte» была удостоена А. Балковая, II премию на конкурсе имени Е.Ф. Гнесиной в Москве получила А. Доценко, II премию на конкурсе «Ночь в Мадриде» в Испании – В. Меркулова, а III премия была присуждена М. Каневской.

Говоря о школе Ененко, следует обратиться к высказыванию известного профессора Национальной музыкальной академии Украины Бориса Архимовича: «Ирина Алексеевна использует первый и основной принцип нашего дела – идти от музыки, от художественного образа. Это то, чему меня когда-то учили в Москве корифеи пианизма – Генрих Густавович Нейгауз, Лев Николаевич Оборин, Яков Владимирович Флиер. Её ученики отлично ориентируются в тексте сочинения, логике мышления композитора, стремятся проникнуть в суть авторского замысла, понимая свою задачу, ведь исполнитель – посол композитора к публике. Всё, что она делает, настолько качественно, настолько профессионально грамотно, что можно порадоваться, что у нас есть такой музыкант, личность, педагог» [2, с. 31].

В сферу образного мышления её ученики входят с первых шагов обучения совсем в юном возрасте. Работа с детьми над художественным образом, по мнению И. Ененко, должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты. Это значит, что если ребенок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию – необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» выражало суть воспроизводимого, то есть чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру «содержания» данной пьесы, не ставя задачи «правильно сыграть ноты», а потом уже вкладывать в них определенный смысл, что зачастую у других педагогов замирает на первой фазе изучения произведения.

Бесспорно, что в учебном процессе нельзя уйти от развития техники игры, но это происходит как бы само по себе, без обращения к различного рода утомительным упражнениям и бессодержательной «этюдной массе», о чём ещё в своё время предостерегал Р. Шуман. Исходным материалом являются музы-

кальные произведения, где есть все необходимые технические приёмы. Здесь уместны сонаты Гайдна, экспромты Шуберта, прелюдии, этюды Шопена и т. д. Одной из отличительных особенностей обучения в классе Ирины Алексеевны является то, что её подопечные не учат гаммы, при этом играют их с блеском, свободой и красотой звучания. Учащиеся оттачивают мастерство, наилучшим образом исполняя гаммы, которые содержатся в сочинениях. Луганский профессор не разделяет музыкальную профессию на «техническую» и «художественную» части. Её так называемый «смысл» объединяет в себе оба понятия.

И. Ененко обладает ярко выраженной педагогической индивидуальностью. Её работу с учениками отличает тончайшая отделка каждой детали; она добивается такой законченной свободы владения инструментом, что сама техника начинает служить источником эстетического наслаждения. Хочется подчеркнуть, что в её педагогике отчётливо сказалась и её широкая музыкальная эрудиция, мощный интеллект, впитавший огромное количество знаний и умений, постоянно используемые в работе. Эту творческую личность можно назвать педагогом-мыслителем, создателем авторской системы фортепианной педагогики, каждый элемент которой глубоко продуман и проверен практикой. Вместе с тем её система не является догматической. С пытливостью настоящего исследователя Ирина Алексеевна подходит ко всем проблемам фортепианного мастерства, смело отвергая даже собственные методы, если они кажутся ей неверными. Её методику можно определить, как методику непрерывного поиска путей совершенствования приёмов игры с целью художественного, свободного исполнения.

В арсенале Ирины Алексеевны – запас многолетнего опыта, знания традиций той или иной эпохи, а также незаурядный подход к внедрению в зало-

женную композитором информацию. Всё это подкрепляется работой не только над техническим «исполнением», но и также с вариативностью способов мышления. Яркий тому пример – обыгрывание неудобных пассажей с наличием множества нот, исполняемых в быстром темпе. Над ним можно работать минуту или же целый час – и он всё равно не будет оформлен в соответствии с написанным. Однако профессору Ененко достаточно пары секунд. Она велит ученику «представить» этот пассаж в иной ипостаси, акцентируя внимание не на технической трудности, а на художественном смысле. И казавшаяся непреодолимой физической сложность исполнения уходит без следа.

Индивидуальность музыканта, по мнению педагога-пианиста, определяют не только профессиональная одарённость, хорошая пианистическая база, художественный вкус, сценическая выдержка, артистизм, интеллект, но также сопряжение этих факторов с веками утверждёнными общечеловеческими ценностями. Подобный синтез, по мнению Ирины Алексеевны, обогащает внутренний мир исполнителя, позволяя более ярко проявлять собственное творческое «Я» и более точно передавать музыку в авторской интерпретации.

Советы педагога всегда связаны с глубоким пониманием стиля, характера музыки, её художественных, а также артикуляционных особенностей. И подобные методы доступны для понимания учеников, помогая в их дальнейшей самостоятельной работе. Мастерство И. Ененко позволяет развивать заложенные природой способности ученика, выводя тем самым его на нужный уровень исполнительского мастерства.

Следует отметить, что педагог обладает особым даром: всесторонне развивать ученика, не подавляя его индивидуальность. Её метод конкретизируется принципами объективной передачи содержания и стиля исполняемого про-

изведения. Она стремится воспитать в ученике понимание, разбудить его мышление и внимание, причём не только в отношении художественной стороны музыки, но и в нахождении и продумывании смысла каждого технического приёма. Благодаря этому из класса И. Ененко вышли замечательные исполнители-концертанты. Это упоминаемые ранее С. Терехов, А. Антонюк, А. Шишкова. И не только. Среди воспитанников её фортепианной школы музыканты-педагоги. В. Соляная – преподаватель фортепиано в школе искусств в Абу-Даби (Арабские Эмираты), Е. Зубкова – преподаватель фортепиано в школе искусств в г. Гуанчжоу (Китай), Н. Ткач, Ю. Простак, Н. Громова – преподаватели фортепиано, концертмейстеры в ЛГАКИ имени Михаила Матусовского.

Педагог предлагает студенту изучать фортепианное произведение, его нотную запись, как дирижёр изучает партитуру – не только в целом, но и в деталях, разбирая сочинение на его составные части – гармоническое развитие, полифонические приёмы; особенности структуры сочинения. Кроме того, ученик начинает понимать, что произведение, прекрасное в целом – прекрасно в каждой своей детали, и что каждая «подробность» имеет смысл, логику, выразительность, ибо она является органической частицей целого.

Такую работу И. Ененко настаивает проводить гораздо усерднее, чем общепризнанную отдельно левой и правой рукой. Однако и подобное имеет место быть. Иногда в практике приходится «раскладывать» исполняемый в одной руке материал на две руки. Данный приём позволяет «масштабировать» необходимый фрагмент произведения, с целью дальнейшего понимания и усвоения сущности исполняемого.

Профессор небезосновательно считает, что проблема научной организации процесса обучения является одной из сложнейших, ведь каждое исследование

требует упорядоченности и систематизации. Музыкальное произведение для музыканта-исследователя предстаёт скорее, как материальный аспект, а именно – в виде нотного текста, реализованного в звуках. Такой текст является наиболее устойчивой составляющей произведения. Он наиболее чётко контролирует ошибки и искажения, однако сам, будучи подверженным случайной опечатке редактора, допускает некоторые неточности. Кроме того, исполнитель может в каждом выступлении менять интерпретацию произведения, однако не может исказить нотный текст произведения. Вместе с тем понятно, что устойчивость здесь может быть констатирована главным образом взаимоположением простейшей единицы – ноты-звука. В трактовке более сложных звуковых моментов, например, мотивов и фраз, а также более крупных частей музыкальной формы и их соотношений, стабильность может быть относительна, так как интерпретация – творческий процесс и может иметь отклонения у одного и того же исполнителя.

Таким образом, взаимодействие текста и музыкального языка как системы музыкально-выразительных средств в деятельности исполнителя или слушателя является необходимым условием становления и актуализации музыкальной формы произведения. Педагог опирается именно на этот постулат. Нотный текст ориентирован на определённый язык, отражая его особенности, осмысливая их. И только при наличии анализа музыкального языка авторский текст может быть осмысленным, а не представлять собой последовательность акустических образований. При аналитическом подходе ко всем деталям сочинения, его конечная цель – постичь целое. Здесь уместно вспомнить слова Г. Нейгауза: «Если методическая мысль сосредоточивается на малом отрезке действительности («средняке»), то она ущербна, неполноценна, не диалектична и по-

этому неправомочна. Если уж быть методистом (а методист обязан исследовать действительность), то быть им до конца, охватывать весь горизонт, а не вертеться в заколдованном кругу своей узкой системочки!» [3, с. 17].

Обучаясь в классе Ирины Алексеевны, ученики со временем всё больше и больше окунаются в мир искусства. Поэтому закономерным становится изучение изобразительного искусства, литературы, знакомство с инновациями в об-

ласти развития театра и кино. Ведь, по словам профессора, только из целостного взгляда на искусство того или иного времени можно вычленишь конечную цель трактуемого произведения, и добиться той самой художественности, понимая поставленные задачи. Каждый миг жизни педагога находится в полном согласии с высказыванием Р. Роллана: «Все радости жизни – радости творческие».

Литература:

1. Михалёва, Е.Я. Луганщина: музыка и музыканты [Текст] : монография / Е.Я. Михалёва. – Ленинград : изд. ПК «Победа», 2018. – 336 с.
2. Михалёва, Е.Я. В постижении красоты. Луганской областной филармонии – 70 лет [Текст] : монография / Евгения Яковлевна Михалёва. – Луганск : Шико, 2013. – 336 с. : ил.
3. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст] / Г. Нейгауз. – Москва : Госмузиздат, 1958. – 201 с.
4. Статусы, цитаты и стихи [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://millionstatusov.ru/statusy/cont/45471.html>.

References:

1. Mihalyova, E.Ya. Luganshchina: muzyka i muzykanty [Tekst] : monografiya / E.Ya. Mihalyova. – Leningrad : izd. PK «Pobeda», 2018. – 336 s.
2. Mihalyova, E.Ya. V postizhenii krasoty. Luganskoj oblastnoj filarmonii – 70 let [Tekst] : monografiya / Evgeniya Yakovlevna Mihalyova. – Lugansk : Shiko, 2013. – 336 s. : il.
3. Nejgauz, G.G. Ob iskusstve fortepiannoij igry [Tekst] / G. Nejgauz. – Moskva : Gosmuzizdat, 1958. – 201 s.
4. Statusy, tsitaty i stikhi [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa : <https://millionstatusov.ru/statusy/cont/45471.html>.

Для цитирования: Семиониди, Е.И. Этапы изучения резонансной культуры пения и роль резонанса в академическом пении [Текст] / Е.И. Семиониди // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 64-72.

УДК 78

Семиониди Елена Ивановна,
доцент (ВАК);

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»,
профессор, заведующий кафедрой музыкального искусства

E-mail: eisemionidi@mail.ru

г. Симферополь, Россия

ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕЗОНАНСНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕНИЯ И РОЛЬ РЕЗОНАНСА В АКАДЕМИЧЕСКОМ ПЕНИИ

Аннотация. *Статья посвящена изучению ключевых этапов становления и применения резонансной теории пения в вокальной педагогике. Анализ существующей научной литературы позволил выявить основные источники информации относительно резонансной школы пения и определить актуальные направления в контексте данной проблемы. В статье рассматриваются основные отделы певческого аппарата, обеспечивающие резонирующий эффект фонационного процесса, обосновываются основные понятия, связанные с резонанцией, приводятся некоторые методические позиции, закрепившиеся в практике резонансной школы пения. Основываясь на анализе собственного многолетнего педагогического опыта, автор предлагает использовать для более эффективного формирования резонаторных камер метод энергетического моделирования. Он опирается на традиции «звуковых энергетических зон», издавна используемой в восточных науках об энергетике человека и учении о чакрах. Автор доказывает, что использование моделируемых энергетических потоков способствует нахождению певцом оптимальных резонаторных условий в работе певческого инструмента.*

Ключевые слова: *резонансное пение; резонансная теория; резонаторы; фонационный аппарат; метод энергетического моделирования.*

Semionidi Elena Ivanovna,

Docent;

Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
professor, Head of the Chair of Musical art

E-mail: eisemionidi@mail.ru

Simferopol, Russia

STAGES OF STUDYING THE RESONANT CULTURE OF SINGING AND THE ROLE OF RESONANCE IN THE ACADEMIC SINGING

Annotation. *The article is devoted to the study of the key stages of the formation and application of resonant theory of singing in vocal pedagogy. An analysis of the existing scientific literature made it possible to identify the main sources of information regarding the resonant school of singing and to identify relevant areas in the context of this problem. The article discusses the main departments of the singing apparatus, which provide the resonating effect of the fononational process, substantiates the basic concepts associated with the resonance, gives*

some methodological positions that are entrenched in the pedagogical tradition of the resonant singing school. Based on the analysis of its own many years of pedagogical experience, a new method of work is proposed for more efficient formation of resonator chambers – the method of energy modeling. It is based on the traditions of «sound energy zones», long used in Eastern science of human energy and the teaching of chakras. The author proves that the use of simulated energy flows contributes to the singer finding the optimal resonator conditions in the work of the singing instrument.

Keywords: *resonant singing; resonant theory; resonators; phonation apparatus; energy modeling method.*

О резонансе и его важной роли в пении известно каждому грамотному вокальному педагогу. Резонансная теория пения, являющаяся по сути теорией психофизиологической, ставит своей целью достижение высококачественного певческого звукообразования и развитие силы, полетности, эстетических качеств голоса в опоре на органические свойства певческого инструмента, и прежде всего – за счет активизации резонансных свойств голосового аппарата. Один из выдающихся современных вокальных педагогов П. Скусниченко утверждает, что «тема резонанса в пении всегда была важной, трудной и, я бы сказал, по сей день остаётся наиболее злободневной проблемой вокальной педагогики. Я глубоко убеждён, что резонансная техника пения – единственно правильный путь воспитания профессионального певца» [3, с. 5].

Однако при этом отмечаются серьёзные сложности в изучении и применении резонансного принципа пения на практике: эта теория предполагает наличие прочных знаний из самых разных научных областей (физики, акустики, математики, физиологии, анатомии, психологии); требует от педагога понимания закономерностей психо-рефлекторных свойств мышечного усвоения и физиологии певческой фонации, законов акустического принципа профессионального певческого звукообразования; а также самого важного – освоения в теории и практике фундаментальных основ резонансного принципа. Далекое не каждому удаётся успешно ре-

ализовать резонансный принцип в своей педагогической практике. Безусловно, многое зависит от ученика и от методов обучения, но основная причина – сложность самого понятия резонанса и отсутствие нужного количества и качества вокально-методической литературы по данному вопросу.

Сложность поставленной в нашем исследовании проблемы заключается в том, что самая древняя по происхождению и самая молодая по научному обоснованию наука – вокальная педагогика – за такой малый исторический срок своего научного обоснования ещё не успела сформировать прочную методическую базу «инновационной резонансной школы пения» в виде комплекса теоретических и учебно-методических материалов, систематизированных и конкретизированных в последовательной форме своего изложения. Эта школа, несмотря на десятилетия своего существования, к сожалению, до сих пор функционирует разрозненно: а) в научной плоскости вокальной педагогики, б) в практической сфере профессиональной образовательной деятельности.

В связи с этим, целью настоящей статьи нам видится изучение динамики развития резонансной теории пения и определение её роли в современной вокальной педагогике. Исходя из темы, нами были поставлены такие задачи исследования, как обзор ключевых этапов в становлении резонансной теории, анализ основных публикации о резонансной школе пения, выявление пробелов в практическом применении резонансного

принципа в академическом пении, изложение его методических основ в сочетании с личным педагогическим опытом, в том числе, по использованию метода энергетического моделирования.

Возникновение резонансной теории не произошло спонтанно: существует немало открытий в этой сфере, перевооруживших все прежние представления в вокальной педагогике о природе певческого голоса, о принципах и методах преобразования первоначального природного певческого звучания. В их числе назовем «Исследования тембра звука голоса и смычковых музыкальных инструментов» С. Ржевкина и Д. Казанского и американского учёного У. Бартоломью (1928 г.); «Теорию парадоксального дыхания» Л. Работного (20-е годы XX столетия); «Новую нейрорхонаксическую теорию» Р. Юссона (1950–1957 гг.), в которой изложен физиолого-акустический принцип воспитания профессионального певческого звучания; «Новую резонансную теорию и методику голосообразования» А. Рудакова (1961 г.); ряд научных открытий в области «резонансных явлений» певческого голоса и выявления «высокой» и «низкой» певческих формант, и т. п.

Гипотеза механической теории постановки певческого голоса существовала около двухсот лет. Старая миоэластическая теория постановки голоса была опровергнута выдающимся французским учёным Р. Юссоном, который доказал физиологическую природу певческого голоса и выдвинул в противовес старой эмпирической школе пения научно доказанную «Новую нейрорхонаксическую теорию». Согласно его положениям, толчок к началу колебания связок даёт не воздействие подсвязочного давления воздуха, как это считалось раньше, а нервный волевой импульс, совмещённый с заданной частотой колебания (то есть – конкретной заданной высотой певческого звука, идущей от коры го-

лового мозга по возвратному нерву к периферии).

Таким образом, поменялось мнение практической педагогики о том, что главную роль в постановочном процессе голосообразования играет не подсвязочное давление, а нейромышечная физиология головного мозга человека, которая осуществляет процесс постановки голоса без прямого механического воздействия на голосовые связки певца по законам акустики и певческого резонанса. На основе всех предыдущих достижений, а также исследования голосовых аппаратов выдающихся певцов современности с применением методов акустики, физиологии, психологии и компьютерных технологий профессором В. Морозовым была разработана теория резонансного пения. В отечественной науке он одним из первых заявил о несостоятельности дисбаланса в пользу гортани, который закрепился в «массовом вокально-методическом сознании <...> в понимании роли в пении неразрывно взаимосвязанной триады: “дыхание – гортань – резонаторы”» [3, с. 17]. В. Морозов обосновал резонансный принцип, который представляет собой особую систему представлений о взаимосвязанных между собой акустических, физиологических и психологических закономерностях звукообразования, а также в процессе восприятия певческого голоса. На практике было доказано, что внедрение резонансной техники пения в вокальную педагогику приводило к более качественным и быстрым результатам по развитию силы и полетности голоса, к прочному формированию эстетически совершенного голоса с высоким коэффициентом полезной деятельности. С помощью резонансных принципов вокальным педагогам удавалось восстанавливать голоса, подвергшиеся неправильной изначальной постановке, корректировать привычку петь исключительно с помощью связочного аппарата, игнорируя резонаторы.

Таким образом, чтобы успешно применять принципы резонансной теории в академическом пении, вокальному педагогу необходимо знать теорию сложной природы певческого голоса (физиолого-акустической-резонансной). Исследования В. Морозова, Л. Работного и их последователей дают возможность современному профессиональному педагогу овладеть такими понятиями, как позиционная высота певческого звучания, высокая вокальная позиция, резонансная суперпозиция, единый механизм опоры голоса и дыхания, опёртое и озвученное пение, певческий импеданс, певческий резонанс. Также желательны знать численные показатели звуковых волн (иначе невозможно добиться от певца длинного акустического звука); численные параметры «частоты среза» и законы «отражения звуковой волны».

В связи с тем, что «физиологической основой для возникновения певческих ощущений являются те биофизические процессы, которые происходят в организме певца во время пения и в числе этих процессов огромная роль принадлежит физическому явлению резонанса» [4, с. 190], педагогу важно понимать и предвидеть самые распространенные ошибки, возникающие в процессе освоения резонансного пения. Например, среди начинающих вокалистов существует ошибочное мнение о том, что ротовая полость является важным резонатором, и изменения её формы максимально влияют на качество звукообразования. Эта позиция не верна, так как ротовая полость, в силу своей структуры, не может быть резонатором: она состоит преимущественно из мягких тканей, выступающих в роли «глушителей» резонанса. Безусловно, в ротовой полости присутствуют и более твёрдые элементы – зубы, твёрдое нёбо, которые способствуют резонансу. С физиологической точки зрения во время фонации резонируют, прежде всего, твёрдые ткани: задняя стенка гортани, лобные пазу-

хи, задняя стенка гайморовых пазух, грудная клетка, черепная коробка в целом и все её полости в частности. Именно таково правильное понимание физиологических основ резонанса.

Важным принципом в процессе развития голоса является и очередность подключения резонаторов: в первую очередь необходимо заставить звучать грудной резонатор. Грудной отдел певческого инструмента выступает как усилитель мощности голоса, тогда как головной отдел определяется как резонатор, отвечающий за яркий и полетный звук на всём диапазоне. Грудной резонатор представляет собой открытую трахею – именно поэтому педагоги просят ученика взять вдох и задержать его, чтобы закрепить нужное ощущение. Во время фонации необходимо тщательно следить за тем, чтобы трахея не «складывалась», не закрывалась, иначе выход воздуха будет затруднён, несмотря на то, какое количество его было набрано. Нужно предостерегать начинающих вокалистов от распространенной ошибки: им свойственно путать грудной резонатор с «горловым» звучанием, зажимая горло и направляя звуковой поток по направлению к нижней челюсти. Для того чтобы помочь вокалисту найти правильное грудное звучание, можно рекомендовать следующее упражнение: во время распевки на слоге «ма» постучать кулаком по груди. Согласная «м» – сонорная, а значит, она должна озвучиться в головном резонаторе, а гласная «а» должна резонировать в груди. Во время постукивания кулаком по груди грудная клетка должна отражать звуковую волну, подобно дека инструмента. Так в грудной клетке создаётся дополнительное давление, заставляющее грудь звучать интенсивнее, и если звучание действительно усилилось, вокалисту нужно запомнить это ощущение и впредь культивировать его.

Что касается головного резонатора, то у многих певцов на начальном этапе

мало успехов на этом пути – до тех пор, пока они не освоят грудной резонатор и не научатся петь на середине голосовых связок. При открытой трахее воздушная струя естественным образом поднимается по задней стенке гортани и попадает в черепную кость, а оттуда рассеивается в нужные полости, реализуя правильную резонанцию, при этом не затрагивая носовую полость. С этим моментом связана ещё одна частая ошибка: неумение различать носовой призвук от звучания головного резонатора. К сожалению, часто начинающие вокалисты апоминают характерное ощущение вибрации в области центра лица и прини-

мают носовой призвук за правильную резонанцию, культивируют это ощущение, и тем самым движутся в неверном направлении. Безусловно, полость носа выступает как центральный воздухопроводящий канал в системе головных резонаторов, как подобие трубы певческого инструмента. Но на первый план в головном отделе певческого голоса выходят ощущения жёстких и прочных костных образований (твёрдое небо, скуловая дуга, надбровные дуги, купол лба), а также ощущения развёрнутых и натянутых стенок располагающихся там полостей (рис. 1).

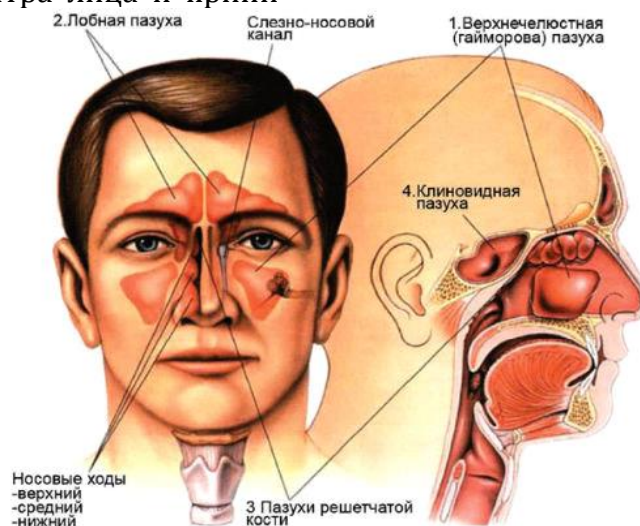


Рис. 1. Резонаторы головного отдела певческого инструмента

Хорошо знакомы всем педагогам метафорические высказывания о том, что «звук должен быть в носу, но носа не должно быть в звуке», и что «нужно использовать нос, но петь в нос нельзя». В сущности, причиной возникновения носового призвука является неспособность создания давления в носовой полости, которое привело бы в активное состояние её стенки: вместо резонанса возникает акустический эффект пассивных, вялых стенок носовой полости. Когда же певец создаёт внутриносое давление, которое «расправляет» стенки полости носа, тогда носовой призвук исчезает. Этого можно добиться с помощью «натягивания» купола мягкого нёба и задней

стенкой глотки. Следовательно, в процессе пения необходимо не только «дышать» через нос, но и энергетически наполнять носовую полость, потому что только так возможно предотвратить появление носового звучания голоса. При этом представления об энергетических потоках не должны вызывать удивление, так как они имеют под собой прочную психологическую основу из базовых свойств человеческого восприятия и воображения. В. Морозов писал о «важнейшей роли особой психологии пения выдающихся певцов, основанной на развитии воображении (характерном для людей художественного типа) и, если угодно, на особой «технологической

фантазии», допускающей отождествление себя с сильно резонирующим духовым музыкальным инструментом» [3, с. 18]. Такая аналогия не случайна: певческий инструмент, как и все духовые инструменты, одновременно вмещает в себя звуковое тело, резонатор и усилитель мощности звукового потока. Причём эти функции связаны между собой и не работают отдельно друг от друга, чего не скажешь, например, о струнных инструментах, у которых звуковое тело (струны) располагаются снаружи резонирующего корпуса. В роли корпуса грудной части певческого инструмента выступает не трахея, а грудная клетка с расположенными в ней внутренними органами. Данное представление акцентирует внимание на то, что обычно не попадает в поле зрения исследователей – внутреннюю энергетику пространства грудной клетки, без которой невозможно создание сильного звукового потока в трахее, невозможна вибрация грудной клетки, активирование энергетического центра в трахее, и, соответственно, невозможно само возникновение хорошо выраженного наружного звучания голоса. Недаром В. Морозов называет энергетическую функцию первой из «семи важнейших функций певческих резонаторов, обеспечивающих высокие эстетические и технические свойства профессионального певческого голоса» [3, с. 10].

Выше мы писали о так называемой «суперпозиции», для достижения которой не обойтись без привлечения основных знаний биоэнергетики, которая учит тому, что человек – это не только физиологическая сущность, но и энергетическая составляющая, в которой существуют семь тел и семь чакр. Здесь мы подходим к одной из самых «таинственных областей вокальной теории, – по меткому выражению В. Юшманова. – Речь пойдет о субъективных певческих ощущениях, которые так хорошо знакомы профессионалам и совершенно недо-

ступны для восприятия стороннего наблюдателя, <...> отчётливо фиксируемые сознанием и вместе с тем трудно поддающиеся описанию» [6, с. 60]. Биоэнергетика – сложная и неоднозначно воспринимаемая в консервативных научных кругах сфера знаний о человеке, но в плоскости её применения в вокальной практике она имеет под собой довольно разумные и прочные основы. С одной стороны, эмпирически доказана взаимосвязь энергетического состояния и мышечных зажимов, например, «мышечное напряжение, сосредоточенное в диафрагме и около талии, может мешать дыханию, ограничивая движение диафрагмы» [2, с. 131]. С другой стороны, на биоэнергетические практики опираются целые поколения восточной науки и певческой культуры, согласно которым «музыка способна обходить логические и энергетические фильтры сознания человека, на чем настаивала каждая традиционная культура, включая древнегреческую философию, образование и науку» [5, с. 167].

В современных исследованиях всё чаще обнаруживаются парадоксальные параллели между биоэнергетическими основами древних певческих традиций и классическим *bel canto*. Например, «в индийской музыкальной теории существовала трактовка тонов звукоряда древнеиндийской музыки Самагана как семи основных тонов (свар) в пределах октавы (саптак), определяемых как “звуковые энергетические зоны” (чакры) микрокосмоса – тела человека. В восточной науке о чакрах каждая чakra имела свой слого-тон <...>, а в Тибете, Северной Индии и некоторых монастырях Японии и Китая существовала обязательная, тайная вплоть до XX века, практика открытия в себе силы и энергии с помощью выпевания обертонов» [1, с. 86]. В этих восточных практиках считается, что энергетическая составляющая человека включает семь тел и семь чакр (рис. 2).



Рис. 2. Метод энергетического моделирования.

Опираясь на эти знания и представления, можно успешно выстроить «суперпозицию», когда певец чувствует звук в районе седьмой чакры (на расстоянии вытянутой руки над головой) «благодаря слаженно работающей системе “дыхание – гортань – резонаторы”, и посредством которой происходит распределение и распространение звуковой энергии в пространстве» [1, с. 86]. Чтобы добиться длинного акустического звука, надо заполнить звуком как бы все семь тел (расстояние вытянутых рук вправо и влево). Конечно, всё это очень субъективно и индивидуально, так как считается, что энергетические поля людей абсолютно различны: у одного – на расстоянии вытянутой руки, у другого – в два, а то и в три раза больше и выше. Но представление о правильно резонирующем звуке как об энергетическом потоке существенно облегчает достижение «суперпозиции». Л. Юшманов поясняет: «Энергетические потоки, направляемые в верхние резонаторы и купол лба, оцениваются певцами как потоки звука, и отсюда – «послать звук» в голову, волевым посылом дыхания “озвучивать” головные резонаторы. <...> Понимание, что певец, поющий на удержанном дыхании, имеет дело не с выдыхаемым потоком воздуха, а с моделируемыми им потока-

ми энергии, – даёт возможность понимания того, что казалось необъяснимым ни с точки зрения здравого смысла, ни с точки зрения акустики» [6, с. 73].

Известный итальянский педагог Д. Барра сравнивал правильное дыхание в теле певца с «хорошей тягой в трубе», а знаменитая современная певица Е. Образцова – со «сквозняком» в организме певца. Настолько сильные звукообразные и психофизиологические ощущения не могут появиться при недостаточной энергетической наполненности грудной клетки, так же, как без неё не может возникнуть и вибрация её передней стенки. В связи с этим, очевидно, что от создания певцом интенсивной энергетической среды в грудной клетке зависят звукообразующие и резонаторные свойства этой части певческого инструмента. Певец может и должен уметь с помощью волевого усилия заставить вибрировать переднюю стенку грудной клетки или создать условия, при которых появляется эта вибрация и резонирует грудной отдел певческого инструмента, усиливая мощность голоса. Для этого мы предлагаем выстраивать методику энергетического моделирования, ориентируясь на три основных «энергетических потока», которые выполняют

разные функции в работе певческого инструмента.

Поток, который входит в полость рта, натягивает купол мягкого нёба и расширяет изнутри уголки нижней челюсти (по ощущениям), и направляется к внутренней части лопаток. Он используется для образования в грудной клетке энергетического круговорота, вращающегося вокруг воображаемой оси, которая проходит через бифуркацию трахеи и бронхи, и поддерживается косыми мышцами. Этот поток, помогающий ощутить свободное, широкое дыхание, создаёт акустическое противодействие в ротоглотке одновременно с образованием плотной энергетической среды в грудной клетке. Вместе с этим какую-то долю энергии входящего в ротовую полость потока можно направить в «вокальную маску» и раскрытый купол лобной кости, заставляя активизироваться головные резонаторы. В дополнение к этому, часть потока может направляться на заднюю стенку ротоглотки.

Следующий – центральный поток, который «выдыхается» через нос, проходит через все дыхательные пути и выходит в солнечном сплетении. Этот поток используется певцом, как смычок у струнного инструмента. Он отвечает за ровность неслышимой энергетической основы голоса и певческую кантилену.

Третий поток, который входит через открытые ноздри, направляется вверх – в купол лобной кости и пазухи, и

располагается там. Попадая в них, певец ощущает близость звука. Продолжая отражаться от свода черепа, поток идёт через все тело к низу живота. Только при таких условиях сохраняется высокая позиция в районе головного резонатора. Как показывает собственный опыт, такая схема движения энергетических потоков облегчает певцу организацию резонанции в певческом аппарате.

В качестве выводов отметим, что все эти методические наработки носят неокончательный характер и открыты для дальнейших проверок и уточнений. Нахождение певцом оптимальных резонаторных условий в работе певческого инструмента зависит не только от использования моделируемых энергетических потоков. Создание этих условий обусловлено образованием энергетических тел и активизацией энергетических центров – феноменов, благодаря которым певец начинает ощущать «опору» дыхания, а также уверенное «чувство инструмента», определенность и устойчивость внутренней работы его певческого инструмента. Несомненно одно: современному вокальному педагогу знания о сути резонансной теории и «методе энергетического моделирования», а также умение применять их к каждому типу голоса и к разным энергетическим потенциалам, могут оказать существенную помощь в педагогической деятельности.

Литература:

1. Арсеньева, О. Резонансная техника пения в традиции буддийских песнопений сёмё [Текст] / О. Арсеньева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3 (28). – С. 83–88.
2. Лоуэн, А. Биоэнергетика [Текст] / А. Лоуэн. – Санкт-Петербург : Ювента, 1998. – 382 с.
3. Морозов, В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники [Текст] / В. Морозов. – Москва : ИП РАН ; МГК им. П. И. Чайковского ; Центр «Искусство и наука», 2002. – 496 с.
4. Морозов, В. Биофизические основы вокальной речи [Текст] / В. Морозов. – Ленинград : Наука, 1977. – 232 с.

5. Стулова, Г. Резонансная природа воздействия музыки и пения на человека [Текст] / Г. Стулова // Наука и школа. – 2014. – № 5. – С. 167–170.

6. Юшманов, В. Вокальная техника и её парадоксы [Текст] / В. Юшманов. – Санкт-Петербург : ДЕАН, 2002. – 128 с.

References:

1. Arsen'eva, O. Rezonansnaya tekhnika peniya v tradicii buddijskih pesnoper-nij syomyo [Текст] / O. Arsen'eva // Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'ma-nah. – 2017. – № 3 (28). – S. 83–88.

2. Louen, A. Bioenergetika [Текст] / A. Louen. – Sankt-Peterburg : Yuventa, 1998. – 382 s.

3. Morozov, V. Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoj teorii i tekhniki [Текст] / V. Morozov. – Moskva : IP RAN ; MGK im. P. I. Chajkovskogo ; Centr «Iskusstvo i nauka», 2002. – 496 s.

4. Morozov, V. Biofizicheskie osnovy vokal'noj rechi [Текст] / V. Morozov. – Leningrad : Nauka, 1977. – 232 s.

5. Stulova, G. Rezonansnaya priroda vozdejstviya muzyki i peniya na cheloveka [Текст] / G. Stulova // Nauka i shkola. – 2014. – № 5. – S. 167–170.

6. Yushmanov, V. Vokal'naya tekhnika i eyo paradoksy [Текст] / V. Yushmanov. – Sankt-Peterburg : DEAN, 2002. – 128 s.

Для цитирования: Телюпа, Д.А. Влияние цвета на формирование образа современного товарного знака [Текст] / Д.А. Телюпа, А.В. Закорецкий // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 73-76.

УДК 769.91

Телюпа Дарья Александровна;

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского,
обучающийся II курса магистратуры, кафедра графического дизайна
E-mail: darya_telyupa@mail.ru
г. Луганск, ЛНР

Закорецкий Андрей Витальевич;

доцент, заслуженный деятель искусств ЛНР,
Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского,
заведующий кафедрой графического дизайна
E-mail: andre_z59@mail.ru
г. Луганск, ЛНР

ВЛИЯНИЕ ЦВЕТА НА ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ТОВАРНОГО ЗНАКА

Аннотация. В статье рассмотрено влияние цвета на человеческое восприятие, ассоциации, вызываемые им при разработке и формировании образа современного товарного знака. Глубокое понимание языка цвета для выражения творческих замыслов дизайнера.

Ключевые слова. Цвет; товарный знак; цветовые ассоциации; спектральный круг; образ; бренд.

Telyupa Darya Alexandrovna;

Lugansk State Academy of Culture and Arts them. M. Matusovsky,
student of the 2nd year of the master's program, Graphic Design Department
E-mail: darya_telyupa@mail.ru
Lugansk, LPR

Zakoretsky Andrey Vitalevich,

Associate Professor, Honored Art Worker of LPR;
Lugansk State Academy of Culture and Arts them. M. Matusovsky,
Head Department of Graphic Design
E-mail: andre_z59@mail.ru
Lugansk, LPR

INFLUENCE OF COLOR ON THE FORMATION OF THE IMAGE OF A MODERN TRADEMARK

Annotation. The article discusses the effect of color on human perception, the associations that they cause when developing and shaping the image of a modern trademark. A thorough understanding of the language of color to express the designer's creative intentions.

Keywords. Color; trademark; color associations; spectral circle; image; brand.

Цвет является характеристикой света, глаз человека воспринимает отраженные лучи и обрабатывает полученную информацию. Белый цвет содержит в себе все оттенки видимого спектра, в то время как черный цвет не содержит света вообще. Таким образом, цвет объекта будет определяться степенью поглощения или отражения света.

Известно, что цвет – это древнейшая реальность человеческого бытия. Многообразие этой реальности издавна осваивалось и усваивалось теорией и практикой человеческого опыта, превращающего тайны мира цвета в теорию о нем [1].

В разработке товарного знака цвет играет немаловажную роль. Знак может содержать только один доминирующий цвет или это может быть сочетание нескольких цветов. Чем больше оттенков использовано, тем больше времени требуется для достижения желаемого настроения композиции.

Основными, или первичными, цветами спектрального круга являются красный, желтый и синий. Вторичными цветами – оранжевый, зеленый и фиолетовый, так как это комбинации основных цветов. Цвета принято делить на три категории: теплые, холодные и нейтральные. Цветовой спектр состоит из двух равных частей, разделяющихся на теплые и холодные оттенки. Теплыми цветами в спектральном круге являются – желтый, оранжевый и красный. Холодными – фиолетовый, синий и зеленый. Нейтральные цвета представляют черный, белый, серый, коричневый и бежевый. Но с другой стороны существует утверждение, что разделение на холодные и теплые цвета не так просто. Например, изменяя оттенок цвета, его тон можно преобразовать из теплого в холодный и наоборот. Холодные оттенки уходят на дальний план, а теплые воспринимаются ближе к зрителю. Напряжение, генерируемое теплыми и холодными цветами, также может быть ис-

пользовано как один из приемов при создании товарного знака. Часто в знаках используется два противоположных друг другу цвета, благодаря чему создается эффект цветовых контрастов. Например, контрастными цветами являются красный и зеленый. Противоположные цвета раздражают глаз, придавая внешнему окружению более яркую атмосферу. Каждый человек способен интерпретировать по-своему один и тот же цвет. Например, бирюзовый цвет может восприниматься одним человеком – как зеленый цвет, а другим – как синий цвет. Комбинация синего и оранжевого цветов создает самое сильное впечатление. Оранжевый – это сочетание теплых основных цветов, на фоне которого интенсивно выделяется холодный синий цвет.

Различные цвета часто связаны с целым рядом психологических и символических значений. При проектировании важно учитывать, какую смысловую нагрузку необходимо передать при помощи цвета, и, только проанализировав, использовать его в качестве визуального средства. Цветовые ассоциации часто тесны культурно, но не менее часто могут иметь противоположные значения. Также смысловая нагрузка влияет на то, в каком контексте цвет может быть трактован и понят зрителем.

Древние философы и современные психологи говорят о важности цвета и о необходимости его применения в различных областях знаний. К примеру, известный психиатр В.М. Бехтерев утверждал: «Умело подобранная гамма цветов способна воздействовать на нервную систему, более чем иная микстура». Аристотель писал: «Все живое стремится к цвету... Цвета по приятности их соответствий могут относиться между собой подобно музыкальным созвучиям и быть взаимно пропорциональными». Ивли Грант заметил: «Чем больше смотришь на этот мир, тем больше убеждаешься в том, что цвет создан для красоты, и кра-

сота эта – не удовлетворение прихоти человека, а необходимость для него» [2].

Красный – это цвет силы, мощи и страсти. Теплый красный оттенок может олицетворять любовь и защиту. И наоборот, красный – это также цвет крови, войны и революции. Красный цвет часто связан с сильными эмоциями и может быть использован в качестве побуждающего сигнала. Красный, пожалуй, самый впечатляющий цвет. Желтый цвет создает атмосферу света и тепла. Его также можно сочетать с интеллектом. Желтый цвет следует использовать с осторожностью, так как при неправильном применении его значение можно отнести к желтой прессе, дешевой рекламе и предупреждающим знакам. Зеленый – символизирует природу и мир. Зеленый цвет часто представляет коммерческие фирмы, а также несет экологическую направленность. Синий – это холодный, успокаивающий и в то же время официальный цвет. Многие униформы имеют окрас синего цвета, что создает чувство надежности и авторитета. Черный – это цвет силы, элегантности и качества. Его часто относят к передовым технологиям. Черный – цвет бесконечности, тишины и ощущения тайны. Фиолетовый – элегантный, королевский и церковный цвет. Белый цвет олицетворяет чистоту, невинность, но также и пустоту.

Кроме того, к объекту проектирования могут быть применены цветовые гармонии. Родственные нюансные гармонии основаны на оттенках одного основного цвета. Полярная гармония сочетает в себе противопоставление двух

контрастных цветов. Для создания более гармоничного образа возможно использование гармонии комплементарных цветов по спектральному кругу.

При разработке товарного знака необходимо избегать модных цветов. Лучше отдать предпочтение простым цветам и обеспечить тем самым продолжительность жизненного цикла бренда, это позволит не обновлять его в течение нескольких лет.

При выборе цвета следует учитывать использование товарного знака. Важно знать, в каком виде он будет существовать. В электронном виде или печатном, или в обоих вариантах. Следует помнить, что для просмотра изображения на экране монитора используется цветовая модель RGB, а при печати полиграфической продукции СМΥК. Поэтому важно выбрать оттенок, который будет выглядеть хорошо как в печатном, так и в электронном варианте.

Черно-белый вариант товарного знака также должен быть предназначен для печатной продукции. Если бренд состоит из нескольких цветов, необходимо подумать о том, как он будет выглядеть в оттенках серого. Существует несколько версий окраса знака, например, черный силуэтный вариант или прием наложения градиента. Черно-белый знак намного проще, потому что различные оттенки серого могут запутать.

Таким образом, цветовое решение играет важную роль в формировании образа товарного знака. Оно должно соответствовать общему стилю и содержанию проектируемого объекта.

Литература:

1. Ауэр, К. Человек – Цвет – Пространство [Текст] / Ксавер Ауэр, Генрих Фрилинг. – Москва : Стройиздат, 1973. – 117 с..
2. Гранд, И. Природа цвета [Текст] / И. Гранд. – Москва : Стройиздат, 1980.
3. Гете, В.И. Учение о цвете. Теория познания [Текст] / В.И. Гете. – Москва : Либликом, 2011. – 200 с.

References:

1. Auer, K. Chelovek – Cvet – Prostranstvo [Tekst] / Ksaver Auer, Genrih Friling. – Moskva : Strojizdat, 1973. – 117 s.
2. Grand, I. Priroda cveta [Tekst] / I. Grand. – Moskva : Strojizdat, 1980. – kol-vo str.
3. Gete, V.I. Ucheniye o tsvete. Teoriya poznaniya [Tekst] / V.I. Gete. – Moskva : Librokom, 2011. – 200 s.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Заседание круглого стола «Студенческие научно-исследовательские лаборатории в ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского: традиции работы и перспективы развития» [Текст] / вед. М.В. Рахимова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 77-85.

УДК 304.2

**ЗАСЕДАНИЕ КРУГЛОГО СТОЛА
«СТУДЕНЧЕСКИЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ЛАБОРАТОРИИ
В ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО:
ТРАДИЦИИ РАБОТЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ»**

03.06.19 – 07.06.19, г.

Кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (СГиППД)
г. Челябинск, Россия

Аннотация. В заседании круглого стола преподаватели ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского показали эвристический потенциал работы научных лабораторий и перспективы их развития.

Ключевые слова: студенческие научно-исследовательские лаборатории; научная жизнь студенчества; специфика работы научно-исследовательских лабораторий в вузах творческой направленности.

Ведущий: Рахимова Майя Вильевна, кандидат философских наук, доцент кафедры СГиППД;

Участники: Ивлев Никита Николаевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры СГиППД;

Безгинова Ирина Вячеславна, кандидат культурологии, доцент кафедры СГиППД;

Кузьмина Ольга Николаевна, преподаватель кафедры СГиППД;

Водянова Наталья Викторовна, кандидат философских наук, преподаватель кафедры СГиППД;

Трифонова Галина Семеновна, кандидат исторических наук, доцент кафедры СГиППД;

Валентин Балановский, кандидат философских наук, старший научный сотрудник БФУ им. И. Канта, председатель Калининградского отделения Российского философского общества.

**ROUND TABLE MEETING
"STUDENT RESEARCH LABORATORIES IN YURGI THEM. P.I. TCHAIKOVSKY:
WORK TRADITIONS AND DEVELOPMENT PERSPECTIVES "**

06/03/19 - 07/06/19,

City Social and Humanitarian Department
and psychological and pedagogical disciplines (SIPPD)
Chelyabinsk, Russia

Annotation. *In the meeting of the round table the teachers of the UURGI them. P. I. Tchaikovsky showed the heuristic potential of the work of scientific laboratories and the prospects for their development.*

Keywords: *student research laboratories; the scientific life of students; the specifics of the work of research laboratories in universities of creative orientation.*

Facilitator: **Rakhimova Maya Vilyevna**, Ph.D. in Philosophy, Associate Professor at the Department of State and Law;

Participants: **Nikita Nikolaevich Ivlev**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Safety and Emergency Management;

Bezginova Irina Vyacheslavna Candidate of Culturology, Associate Professor of the Department of Emergency Management;

Kuzmina Olga Nikolaevna, Lecturer of the Department of SS & PD;

Vodyanova Natalya Viktorovna, Ph.D. in Philosophy, Lecturer at the Department of Safety and Law;

Trifonova Galina Semenovna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Emergency Management;

Valentin Balanovsky, Ph.D. (Philos.), Senior researcher at the Baltic Federal University I. Kant, Chairman of the Kaliningrad Branch of the Russian Philosophical Society.

Рахимова М.В.

Добрый день, уважаемые коллеги! Позвольте начать работу нашего круглого стола «СНИЛ в ЮУрГИИ» с размышления об актуальности такой формы работы со студенчеством, как «научная лаборатория» в институте искусств.

ЮУрГИИ – институт глубоко творческий; студенческое время, да и студенческие сердца во многом отданы профессиональным интересам и дисциплинам. Рабочее утро подавляющего большинства студентов начинается в 05.00. – 06.00., день не нормирован, репетиции стирают границы дня и ночи. Где уж тут находить время для науки как таковой, для научного поиска? Это понятно.

И, тем не менее, принимая во внимание особенности жизнедеятельности института и специфику распределения времени, нельзя не отметить и стойкий интерес молодежи к науке, пусть этот интерес зачастую так и остается чисто теоретическим и кратковременным.

И здесь, при осторожном подходе со стороны преподавателя и лавирующем графике взаимодействия со студенчеством, научная лаборатория как форма может оказаться обоюдно полезной.

С одной стороны, научная лаборатория позволяет преподавателю находиться в профессиональном тоне, с другой – помогает студенту тренировать навыки поиска и обработки информации, презентации научного материала, оформления и подготовки материала к публикации. Одним словом, те навыки, которые понадобятся при защите курсовых работ и ВКР.

Что вы думаете, коллеги? Возможна ли обратная связь от студенчества, если речь идет о научной, ну или культуроориентированной, творческой лаборатории? Как Вы можете охарактеризовать эвристический потенциал подобного взаимодействия преподавателя со студентом?

Ивлев Н.Н.

Прежде всего, хотелось бы сказать, что студенческие научные лаборатории – это важное и интересное дополнение к учебному процессу, в рамках тех предметов, которые читают преподаватели нашей кафедры.

Объем информации по нашим предметам колоссальный, часы, выделяемые на их изучение, не предполагают

глубинного анализа и серьезного изучения масштабных вопросов.

Надежда опереться на знания студентов, принесенные из школы, обыкновенно не оправдывается, а из-за огромной творческой загруженности студентов всех факультетов организовать полноценную и эффективную самостоятельную работу студентов практически невозможно.

Преподаватель и аудиторские занятия остаются основными источниками знаний, несмотря на те часы самостоятельной работы, что зафиксированы учебным планом. Это специфика института искусств.

Но в сжатых рамках аудиторных часов разобрать и осветить все важные и интересные моменты просто невозможно, и здесь свою роль может сыграть научная лаборатория. Когда студент полностью погружается в проблему и проводит собственное исследование.

Как мне кажется, главная проблема в организации СНИЛ – это мотивация, как студентов, так и преподавателей.

Наши творческие студенты прекрасно понимают важность для себя всевозможных конкурсов, концертов, выставок и др., а вот зачем им научные публикации, в чем практическая польза этой работы? Вопрос остается открытым. Аналогичная ситуация с преподавателями: качественно выполнить функцию научного руководителя непросто, а компенсация за проведенную работу мотивирует только на отказ от этой работы. Обидно, но факт.

Я абсолютно убежден, что кафедра, деканат и ректорат в состоянии разработать механизм поощрения участников научной жизни института, как моральную, так и материальную.

Рахимова М.В.

Сложно не согласиться с Вами, Никита Николаевич. Механизм поощрения участников научной жизни института, действительно, не помешал бы.

И, тем не менее, мы знаем, что ваш факультет, факультет изобразительного

искусства при любых обстоятельствах и условиях достаточно хорошо и продуктивно работает в рамках СНИЛ. Не могли бы вкратце охарактеризовать успехи текущего учебного года?

Ивлев Н.Н.

Конечно, Майя Вильевна.

В 2018–2019 учебном году преподаватели кафедры СГиППД на факультете изобразительного искусства осуществляли руководство следующими научными лабораториями:

– «Диалог культур» – Пивоварова Н.Е.;

– «Южный Урал в годы Великой Отечественной войны» – Ивлев Н.Н.;

– «Творцы Победы – Герои Великой Отечественной войны в наших семьях» – Ивлев Н.Н.;

– «"Гротеск" в декоративно-прикладном искусстве Эпохи Возрождения» – Зайкова Ю.А.

Всего было подготовлено пять студенческих работ. Три из них были опубликованы в научном журнале «Человек > Общество < Государство».

Все авторы приняли участие в межвузовской научно-практической конференции студентов факультета изобразительного искусства (СПО) Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского и культурологического факультета Челябинского государственного института культуры «Культурно-историческая память: аспекты осмысления» 22 апреля 2019.

Рахимова М.В.

Спасибо большое, Никита Николаевич.

Уважаемые коллеги, знаете, мгновение назад у меня возник вопрос: а, собственно, когда в принципе зародилась традиция работы со студенческими научно-исследовательскими лабораториями (СНИЛ) в ЮУрГИИ? Кто стоял у истоков, подскажите, пожалуйста?

Безгинова И.В.

Вообще, первоначальная идея СНИЛ возникла из практики студенческих кон-

ференций «Мир культуры», проводимых кафедрой в течение многих лет.

В начале 2000-х годов это был образовательный проект в рамках нескольких учебных дисциплин – истории мировой культуры, философии, эстетики, истории искусства (общевузовский статус конференция приобрела значительно позже).

Речь шла о том, чтобы заинтересовать студентов калейдоскопически яркой и многосложной панорамой образов искусства, творческих и интеллектуальных процессов, научных идей.

Довольно скоро стало понятно, что для большинства участников конференции подготовка доклада – не просто тип учебного задания, но возможность провести первое самостоятельное исследование, совершить пусть небольшое, но духовно ценное и важное открытие в той области, которая раньше была малознакома.

Ребята с удовольствием погружались в тексты культуры, расширяя круг своих личных познаний о самых разных явлениях – арабском и японском Средневековье, духовных проблемах европейской философии, синестетике, мировоззрении неклассического искусства и т. д. Это подтолкнуло гуманитариев кафедры к созданию новой формы научного студенческого творчества – научных лабораторий, организуемых на основе конкретной исследовательской темы, интересной для всех ее участников.

Первоначально определились два ключевых направления работы на базе факультета музыкального искусства – философия и история культуры (рук. И.В. Безгинова, канд. культурологии), педагогика и психология художественного творчества (рук. Я.Т. Жакупова, канд. психологических наук).

В дальнейшем, при организации общевузовской системы СНИЛ, традиция была перенесена на «почву» других факультетов. Так возникли лаборатории, отражающие специфику интересов студенческой аудитории хореографов, ху-

дожников, специалистов социально-культурного направления. Это значительно обогатило потенциалы студенческой науки ЮУрГИИ.

Безусловно, в ходе работы возникало немало проблем. Ведь на первом этапе подготовка студенческих работ имела, скорее, «любительский» характер.

Между тем деятельность СНИЛ предполагала обучение базовым методам ведения исследования, формирование элементарных исследовательских навыков (формулировка цели и задач, выявление объекта и предмета исследования, навыки работы с литературой и другими источниками, грамотное развертывание материала и др.).

Для многих ребят эти формы деятельности представляли значительную сложность. Не меньшую сложность это составляло и для педагогов, взявших на себя колоссальный труд научного руководства СНИЛ. Однако результат, как мне кажется, оказался весьма продуктивным.

На сегодняшний день СНИЛ являются фундаментом для подготовки научных работ студентов по всем образовательным профилям. Это – замечательное подспорье для специалистов, руководящих курсовыми и дипломными проектами студентов по направлениям обучения. А значит, труд гуманитариев был не напрасен.

Кузьмина О.Н.

Соглашусь с Вами, Ирина Вячеславна, в том, что бывает довольно трудно заинтересовать студентов, повсеместно ориентированных только на профессиональное развитие, не профильной исследовательской работой. Да, есть много объективных и субъективных причин.

Однако хочу поделиться и обратным опытом, позитивным для меня как преподавателя естественнонаучных дисциплин, на примере самостоятельной исследовательской работы по курсу естествознания.

Обычно сложность при выполнении того или иного задания кроется даже не в самом задании, а в том, что химия со школьной скамьи зачастую преподносится как сложный, «слишком научный» предмет, порой «не поддающийся уму обычного человека».

Перед преподавателем в таких случаях восприятия встает дополнительная задача – показать химию не оторванной от жизни «сухой наукой», а частью быденной жизни, интересной, увлекательной и нужной.

Что ж? Это не проблема. Просто используется дополнительный творческий инструментарий со стороны преподавателя, ну или, если хотите, применяется интерактивный подход как образовательная технология.

Так, например, было и со студентами музыкального факультета.

В ходе изучения органических соединений студентам была предложена работа по созданию в домашних условиях мыла.

Конечно процесс мыловарения «с нуля» мы разобрали в ходе аудиторного занятия в теории, для дома был выбран вариант мыловарения на основе готового детского мыла как наиболее легкий.

Был записан рецепт, оговорены условия приготовления и техники безопасности, даны ответы на многочисленные вопросы и результат поразил. Выполнение этой самостоятельной работы было практически стопроцентным. Ребята не просто отозвались или откликнулись, они подключились азартно.

Отдельно хочется остановиться на результатах этой работы: здесь в полной мере отразились их творческие способности. Поразило многообразие форм готового мыла, цветов, использованных отдушек и добавок. Некоторые студенты выполнили задание не один раз и приносили мыло на разной стадии готовности.

Но им было мало показать мыло, они его описывали: как они выполняли работу, с какими маслами получилось

лучше, как оно мылится, кто из семьи был вовлечен в процесс мыловарения, скольким родственниками они уже раздали мыло и многое другое.

Подводя итог размышления, скажу, что исследовательские лаборатории, на мой взгляд, пожалуй, самый эффективный способ обучения в общеобразовательных программах, хотя и требуют дополнительной подготовки как от участников лаборатории, так и от средств обучения.

Рахимова М.В.

И здесь, кажется, мы с вами затронули, собственно, проблемное поле СНИЛ. Как бы вы охарактеризовали существующие на ваш взгляд проблемы, уважаемые коллеги?

Безгинова И.В.

Одной из ключевых проблем СНИЛ, на мой взгляд, остается вопрос о соотношении специальной и общегуманитарной тематики студенческих исследований. Иными словами, мне кажется, что исследовательская работа со студентами должна отражать междисциплинарный подход и осуществляться на стыке профессиональных и общих знаний. Не секрет, что многие руководители СНИЛ убеждены в необходимости расширить общекультурный кругозор обучаемых. Это справедливо. Действительно, уровень гуманитарных представлений студенчества в последние годы значительно снизился, и то, что казалось еще несколько лет назад элементарным знанием, теперь подчас воспринимается как нечто сложное, далекое, а потому бессмысленное и малоценное. Но не следует забывать, что разрыв между образами культуры и сознанием современного студента усугубляется именно потому, что культурные артефакты не вписываются в систему его актуальных ценностей. А ценности обучаемого сосредоточены вокруг одной оси – приобретение профессии, научение ремеслу, накопление профессиональных умений. Именно поэтому я полагаю, что тематика СНИЛ

должна быть ориентирована на специальные, профессионально ориентированные интересы учащихся. Это наиболее верный способ устранить интеллектуальные и аксиологические противоречия в обучении будущих музыкантов, художников, танцоров, режиссеров. Одновременно это и способ сделать обучение более органичным и легким. Но для этого руководителю СНИЛ необходим другой уровень оснащенности. Мало быть «предметником», нужно стать специалистом широкого профиля.

Водянова Н.В.

Я согласна с Ириной Вячеславной, что работа СНИЛ должна осуществляться на стыке профессиональных и общих знаний. Возможно, это позволит студентам понять, что общие знания сделают их более ценными специалистами. Недаром существует выражение, что «узкий специалист подобен флюсу».

Есть ли у студентов заинтересованность в расширении своего кругозора по гуманитарным дисциплинам? Судя по вопросам, задаваемым на занятиях и обсуждаемым проблемам, интерес присутствует. И в СНИЛ можно было бы использовать точки соприкосновения общегуманитарных и специальных дисциплин. Например, со студентами музыкального колледжа какие-то литературные темы можно было бы рассматривать на стыке музыкальной литературы и художественной. Кстати, интересно, что иногда студенты сами на занятиях проводят параллели между отдельными произведениями художественной литературы и их музыкальной интерпретацией. С другой стороны, велика вероятность того, что такой интерес может быть кратковременным и проявляться только в рамках учебного занятия и студенты не захотят тратить свое время на работу в лаборатории.

Согласна я и с тем, что работа со студентами в СНИЛ требует соответствующей подготовки преподавателя, возможно, какого-то повышения квали-

фикации или даже профессиональной переподготовки, чтобы расширять общекультурный кругозор обучаемых, используя их профессиональный язык. При этом будет выполняться и основная функция СНИЛ – тренировка навыков, которые понадобятся студентам при защите курсовых работ и ВКР.

Трифопова Г.С.

Хочу сказать о специфических особенностях и отношении к исследовательской работе в области истории и теории искусства студентов факультета изобразительного искусства (опираясь на пятилетний опыт преподавания в ЮУрГИИ на специальности «Станковая живопись»).

Профессионально осваивая графику и живопись, теорию композиции и практику ее применения, изучая историю отечественного и зарубежного искусства, студенты сориентированы прежде всего, по понятным причинам, на освоение практических навыков рисунка и живописи, техник изобразительного искусства, освоение теории и практики построения пространства на двухмерной плоскости, композиции, и т. д. При этом изучению истории искусства они уделяют значительно меньше времени. Их отличает редкий прагматизм мышления – на историю искусства, прочтение искусствоведческих трудов и просмотр выставок и другой информации о художниках и их творчестве, о современных направлениях в искусстве, событиях (фестивалях, выставках различного ранга в мире, в стране, на Урале, в Челябинске) большинство, за редким исключением, оставляют мизерную часть своего времени, отпущенного для самостоятельной работы. Попытка привлечь студентов, имеющих способности к творческой исследовательской работе, не получила ответной реакции, скорее, наоборот, реакция была отрицательной.

Вижу несколько причин, осложняющих и даже препятствующих осуществлению этого важного и нужного

для профессионального воспитания и подготовки к самостоятельной деятельности будущих художников-живописцев направления:

1. Уже упомянутый основной акцент на практических занятиях по выполнению учебных и творческих занятий по рисунку, живописи, композиции и другим предметам профессионального цикла, когда другие, в том числе, искусствоведческие дисциплины отодвигаются на второй план, что является очевидным заблуждением; как следствие – распределение времени учебной и самостоятельной работы с большим перевесом в пользу практических предметов профессионального цикла.

2. История искусства как предмет профессионального цикла дает возможность овладеть предметом обучения и выстроить базисные представления и основания для более успешного освоения специальности.

В образовательном стандарте планируются лекционные часы и почти отсутствуют часы для семинарских занятий, что никоим образом не стимулирует к самостоятельному творческому подходу в изучении истории искусств. Недостаточный объем часов, запланированных программой на курсы истории отечественного и зарубежного искусства и культуры, очевиден, эта ситуация не способствует развитию исследовательского навыка.

А между тем, именно на семинарах происходит формулирование представлений и основ мировоззрения и художественного сознания будущего художника. Самостоятельное устное высказывание по семинарской теме среди сокурсников, обсуждение, дискуссии позволяют осмысливать лично, творчески и индивидуально вопросы, возникающие в процессе практики и изучения того или иного периода истории искусств, творчества того или иного художника, отдельных произведений; учиться аргументированно полемизировать и утвер-

ждать в публично высказанном суждении или отказываться в процессе дискуссии от ошибочных представлений и суждений.

3. Другой аспект, связанный с недостаточным объемом часов на изучение истории искусств, выявлен также практическим путем: очевидно, что курс истории искусства для студентов специальности «Станковая живопись» нужно продлить на весь период обучения на специалитете, то есть, с 1-го по 5-й курс. Отдельные разделы истории отечественного искусства требуют особого внимания и достаточного времени, чтобы разобраться в важных вопросах природы изобразительного искусства и ее трансформации в те или иные исторические периоды. Вот только немногие из них в истории отечественного искусства: переход от иконописи к живописи на рубеже XVII–XVIII веков; академическая школа и академизм; русский классический авангард; модернизм в советском искусстве; социалистический реализм – проблема стиля; андеграунд; современное искусство в России как вариант contemporary art и другие проблемные темы.

4. Особо ощущается недостаток времени для хотя бы краткого обзора искусства региона Урала и Южного Урала. Базисные основания профессиональных данных будущего художника трудно представить без гравитационного притяжения к культуре хронотопа, в которой вырастает и воспитывается художник в студенческие годы, в осмысленный период приобретения знаний, навыков и умений. Данный раздел обучения истории отечественного искусства нельзя игнорировать, но в программе ему никоим образом место не обозначено. Региональное искусство – не только конкретизация сознания во времени и пространстве; оно дает будущему молодому художнику уже на стадии обучения глубинные архетипические основания и гравитационно-ментальную связь с природными миром региона, его древней и

новой историей, его традициями и чувством Родины, т. е. то, на чем вырастает в вузе творческая личность будущего художника и искусство будущего.

В этой связи вырисовывается одна из наиболее реальных тем исследований СНИЛ по изобразительному искусству, обширная своей многоохватностью: тема «Региональное искусство Урала/Южного Урала: выявление и изучение художественного наследия края». К слову сказать, это тема может стать общеинститутской, и каждый факультет может разрабатывать свой ракурс, в зависимости от вида искусства. Результатом может стать публикация в учрежденном для этой цели ежегоднике совместных трудов преподавателей – научных руководителей и студентов ЮУрГПИ.

Балановский В.В.

В ходе нашего обсуждения уже была немного затронута проблема, на которой я хотел бы заострить внимание.

Суть её в том, что повсеместно сокращаются часы, отведённые на преподавание дисциплин социально-гуманитарного профиля. Особенно страдают непрофильные предметы, главная цель которых – расширение кругозора студента. Это и понятно – тот же бакалавриат больше ориентирован на практическое овладение специальностью.

И это само по себе неплохо, а при правильно выстроенном образовательном процессе – очень даже хорошо.

Действительно, зачем ремесленнику от искусства или науки слишком много знать?

Если человек не ставит смелых целей, довольствуется малым, планирует жить незаметно, как учил Эпикур, то зачем ему мифы народов мира, философские концепции, догматы различных религий?

Но что делать тем, кто хочет чего-то большего?

Можно вслед за Кантом решить, что гений сам себе проложит дорогу. Поэтому внимание стоит фокусировать только

на середнячках, которые пришли в вуз за профессией, а не всемирной славой.

И давать им нужно ровно столько материала, сколько отмерено учебным планом.

Но ведь ребята, которые способны на большее, должны иметь среду, в которой они смогут расти.

Такой средой являются научные лаборатории, семинары, творческие мастерские или философские клубы.

На мой взгляд, необходимость существования подобных форм работы очевидна.

Например, современный кинематограф страдает от нехватки качественных интересных необычных сценариев.

Как правило, в прокате «выстреливают» фильмы, снятые по мотивам великих книг, популярных комиксов и даже известных компьютерных игр. Почему?

Потому что даже в комиксе или компьютерной игре вселенная прописана лучше и глубже, чем чей-либо современный авторский сценарий. Почему?

Потому что, чтобы написать интересный текст, нужно либо иметь богатый личный опыт переживаний, либо иметь доступ к опыту переживаний всего человечества, выкристаллизовавшийся в образах и сюжетах мировой культуры.

Помочь с первым в состоянии только сама жизнь. Во втором случае хорошим подспорьем могут стать формы внеучебной работы, о которых мы сегодня говорим.

Также не стоит забывать ещё об одной проблеме, решить которую можно с помощью студенческих исследовательских лабораторий или творческих мастерских.

Уверен, что все вы прекрасно знаете, что означает оборот «закусить удила». И до недавнего времени мне казалось, что каждый окончивший российскую школу студент должен понимать смысл этого выражения. Но это оказалось не так.

В итоге вместо того, чтобы объяснить суть философии рационализма студентам-технарям, мне приходилось рассказывать, что такое удила и зачем их закусывают. Были и другие прецеденты.

Всё это наталкивает на мысль, что в вузе должно существовать такое место, где любой студент мог бы, во-первых, обнаружить очевидные бреши в своей картине мира, во-вторых, восполнить эти лакуны. Ну а лучший способ выяснить, чего ты не знаешь или не умеешь – начать что-то делать. Например, в рамках студенческой лаборатории или клуба.

Рахимова М.В.

Уважаемые коллеги, я благодарю вас за профессиональный отклик и неравнодушное участие в размышлении на тему научных лабораторий в жизни студенчества.

Глубоко разделяю и ваши педагогические тревоги, и ваши исследовательские ожидания, и ваши риторические запросы в отношении данной формы работы со студентами.

Полагаю, вы согласитесь, что мы достаточно искренне подошли к разговору, у которого, по большому счету, нет ни конца, ни края.

Да, междисциплинарный вектор развития студента закладывается во многом работой СНИЛ.

Да, в институте должно быть место, где студент позволит себе быть исследователем, первооткрывателем, изобретателем своего собственного велосипеда.

И да, эта работа должна поощряться самыми замечательными из земных способов поощрения.

И на этой торжественной ноте позвольте на сегодня наш разговор за виртуальным круглым столом завершить.

Конечно, с надеждой на его дальнейшее возобновление в этом, а, возможно, и в расширенном составе.

Благодарю вас еще раз, коллеги!

И как говорил Сенека в «Нравственных письмах к Луцилию»: «Будь Здоров!».

Для цитирования: Трифонова, Г.С. К вопросу о самоопределении автора в искусстве. Ретроспективная выставка живописи и графики Владислава Ваганова «Озерные видения. Хроники мечтателя. Посвящение Дионисию и Моцарту» [Текст] / Г.С. Трифонова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 86-95.

УДК 347.782(3)

Трифопова Галина Семеновна,

кандидат исторических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин

E-mail: trifonovagalina@rambler.ru

г. Челябинск, Россия

**К ВОПРОСУ О САМООПРЕДЕЛЕНИИ АВТОРА В ИСКУССТВЕ. РЕТРОСПЕКТИВНАЯ
ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ ВЛАДИСЛАВА ВАГАНОВА «ОЗЕРНЫЕ
ВИДЕНИЯ. ХРОНИКИ МЕЧТАТЕЛЯ. ПОСВЯЩЕНИЕ ДИОНИСИЮ И МОЦАРТУ»**

Аннотация. В статье анализируется и осмысливается творчество Владислава Ваганова – одного из современных художников Южного Урала, развернувшееся, начиная с 1960-х годов. Автор раскрывает характерные причинные черты формирования мировоззрения и творчества художника, вобравшего в себя противоречия и конфликты, идеалы, круг тем и язык отечественного искусства послеоттепельного времени. Исходя из логики исследования творчества художника, публикуемого на семи осуществленных автором статьи в качестве куратора персональных выставок В. Ваганова в 1980–2010-е годы, автор делает выводы о глубокой погруженности художника в мир вечных образов, воплощенных в тематических сериях языком постмодернистской пластики, характеризует авторский стиль художника.

Ключевые слова: искусство периода оттепели; модернизм; постмодернизм; андеграунд; графические и живописные серии; библейские сюжеты; евангельские темы и образы; авторский стиль.

Trifonova Galina Semyonovna,

Ph.D. in Historical Science, associate professor;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
associate professor of the Department of social and humanitarian
and psychological-pedagogical disciplines

E-mail: trifonovagalina@rambler.ru

Chelyabinsk, Russia

**TO THE ISSUE OF SELF-DETERMINATION OF THE AUTHOR IN ART. A RETROSPECTIVE
EXHIBITION OF PAINTINGS AND GRAPHIC WORKS BY VLADISLAV VAGANOV "VISIONS
ON THE LAKE. CHRONICLES OF A DREAMER. DEDICATION OF DIONISIUS AND MOZART"**

Annotation. The article analyzes and interprets the work of Vladislav Vaganov, one of the contemporary artists of the Southern Urals, which has been developing since the 1960s. The author reveals the characteristic causal features of the formation of the worldview and creativity of the artist, which absorbed contradictions and conflicts, ideals, the range of topics and the lan-

guage of Russian art after «the warmth of time». Based on the logic of the study of the artist's work, published on seven personal exhibitions by the author as curator of V. Vaganov in 1980–2010, the author draws conclusions about the artist's deep immersion into the world of timeless images embodied in thematic series in the language of postmodern plastics, characterizes author's style of the artist.

Keywords: *art of the «warmth of time»; modernism; postmodernism; underground; graphic and pictorial series; biblical scenes; gospel themes and images; author's style.*

Обращаясь к творчеству художника, исследователь невольно, чтобы понять его основы, качество, смысл, ценности и, наконец, образ творчества, его неповторимые черты, характеристику и особенности, погружается в мир художника и форму его выражения. За всем этим стоит главная цель и перспектива, на начальном этапе, может быть, не до конца осознанная: найти путь к пониманию творчества именно этого художника, определить сущность его устремлений и дойти до сердцевины его понимания.

В чем она, эта сердцевина? Характеристических черт, готовящих ее восприятие, достаточно много, общих и индивидуальных. В сущностном выражении – это сплав жизненного, человеческого содержания творчества и способ его выражения. Фактически, к сердцевине данного произведения и творчества художника в целом подводит завершение творческого процесса через формообразование, выраженное в формировании стиля автора и в соотношении авторского и больших художественных стилей. Это соотношение возникает всегда, когда художник углублен в творчество и живет в искусстве, при этом степень своеобразия и неповторимые характеристики творчества во многом отражают соотношение жизни в искусстве и жизни реальной, что также определяет индивидуальность и отличительные черты личности и творчества данного автора.

Если вдуматься, из чего произрастает сущностная проблематика творчества, неизменно приходим к выводу, что художник сложнейшими и тончайшими

нитьями связан с пространством, средой и атмосферой, в которой он живет и воспитывается, со временем, в котором формируется как личность и как творческая личность.

Желание стать художником созрело в сознании Владислава Петровича Ваганова в юности, при этом большое значение в формировании этой цели имело окружение – будущий художник нашел дорогу в изостудию Челябинского тракторного завода – одну из лучших в те годы изостудий страны, известную по публикациям в СССР и за рубежом (статьи в итальянских журналах и журнале «Америка») [5, ОГАЧО. Ф. Р-1699].

Ее руководитель, художник-педагог С.Э. Блажевич (1898–1969), выпускник Академии художеств в 1920-е годы, на революционной волне принявший участие в строительстве советской социалистической культуры, основал вместе со своими молодыми товарищами – молодыми художниками – молодежную организацию Ассоциации художников революционной России (ОМАХРР). Оказавшись в Челябинске в годы Великой Отечественной войны, Блажевич встал во главе студии ЧТЗ, которая благодаря ему превратилась в городе в центр [6, с. 27–29], объединявший творческую молодежь и начинающих художников, и тех, кто, мечтая стать профессиональным художником, шел в студию, чтобы подготовиться для поступления в художественные учебные заведения. В те годы молодежь мечтала о покорении космоса и Сибири, ей хотелось быть на гребне научно-технического прогресса, осваивать новые профессии, возникав-

шие в традиционной сфере; искусство не было исключением.

В. Ваганова привела в студию Сильвестра Эдуардовича Блажевича мечта стать художником кино. Уверенности в своих дарованиях придали педагогические уроки, пусть краткие, большого мастера Валентины Николаевны Челинцовой (1906–1981).

В 1961 Владислав Ваганов становится студентом Московского художественного училища имени 1905 года. Учеба в столь бурное для искусства и общественной жизни время в училище (1961–1965), где преподавали не только преданные мастера соцреализма, но и оттесняемые с 1930-х гг. с арены художественной жизни «формалисты»: благодаря наступившей оттепели, восстановленной ею свободе и исторической справедливости по отношению к культуре и истории своей страны первой половины XX века, они были допущены к преподаванию. Композицией В. Ваганов занимался у М.И. Самородского, рисунком – у С.П. Лагутина; именно эти художники оказали важное влияние на формирование его базисных представлений об искусстве.

Однако главная работа была впереди – по возвращении в Челябинск, углубленная, совершенно самостоятельная, в глубоком диалоге со старыми мастерами, до некоторого времени в совершенном одиночестве – контакты с «левым» искусством практически не имели места: общение в студии с женой челябинского авангардиста Виктора Бокарева (1938–2015), работавшего одно время с Эрнстом Неизвестным [8, с. 36], по сути, изгнанного из Челябинска в начале 1970-х, было, скорее, товарищеским, и не означало общности неких программных творческих принципов со стороны Ваганова. Хотя, как показывает эволюция творчества В. Ваганова, эти связи, безусловно, прослеживаются – не только как представителей одного по-

коления, но и как принадлежность одной художественной генерации.

Углубленность и сосредоточенность на евангельских сюжетах, мифах Древней Греции, текстах Данте и Достоевского, на русской иконописи и фреске (в течение полувека творческой жизни возникали новые серии в рисунке, в акварели и пастели – и непрерывно продолжающаяся в его творчестве евангельская); постоянное нахождение в творчестве среди старых и новых европейских мастеров, от Симоне Мартини до Ван Гога и Сальвадора Дали; глубокое знание и переживание творчества русских художников, прежде всего А. Иванова и М. Врубеля, помогали В. Ваганову разрешить в собственном творчестве главные противоречия нравственной и внутренней духовной жизни, искать ответы о причинах и следствиях разрушений и деструкции бытия.

Говоря о способе жизненного существования художника В.П. Ваганова с молодых лет и до зрелости, нельзя не принимать в расчет 40 лет службы на крупном промышленном предприятии «Станкомаш» имени С. Орджоникидзе, построенном в период индустриализации, – начиная с 1968 года вплоть до перестройки, до начала 2000-х. Этот феномен «заводских» художников в Челябинске был представлен творчеством Н.И. Черкасова (1919–2013), члена Союза художников, работавшего инженером в производстве на ЧТЗ и, не имея возможности в молодости получить профессиональное художественное образование, совершенствовавшегося всю жизнь самостоятельно. Практически большую часть своей жизни, параллельно со службой на заводе, он упорно работал в своей мастерской по выходным, создавая свои линогравюры и ксилографии, сформировав некий уральский стиль гравирования в станковой графике, получивший развитие в творчестве других челябинских мастеров – Н.Я. Третьякова, В.В. Бубнова, внесших вклад в искусство

гравюры Урала, России и СССР наряду с такими универсальными художниками-мастерами, как В.Н. Челинцова и мастер монотипии М.И. Ткачев.

Для следующего поколения художников 1960–70-х, к которому принадлежит и В.П. Ваганов, ситуация была несколько иной. Художник, если он не член Союза художников, не мог содержать себя творчеством. Художники с протестным против советской идеологии настроем намеренно шли работать дворниками, грузчиками, сторожами, и в полученных по служебной линии комнатах в подвалах устраивали свои мастерские (отсюда название этого движения – андеграунд), поставив, таким образом, свое творчество в полную независимость от экспертно-оценочной шкалы, узаконенной в социально-художественной среде, но и обрекая себя практически на деклассированное положение в обществе (художники-одиночки и представители различных групп андеграунда в столице и регионах).

Типичным для времени стало другое явление – многие художники тогда работали в бюро технической эстетики, занимались техническим дизайном и проектированием и жили на зарплату, как все граждане Советского Союза – рабочие и служащие. В этом плане они входили в официальную когорту привилегированных слоев советского общества, хотя сознание своей «особости» – художника, не продающего свой талант за привилегии, добавляло им, не без оснований, чувство и ощущение свободы и независимости в жестко регламентированном советском обществе, укрепляло их самосознание. Это чувство и самосознание опиралось на нравственно-творческие представления и убеждения: нравственный кодекс творчества русских художников, от иконописцев до мастеров 1930-х годов укреплял наших художников-соотечественников поколения 1960–70-х годов на пути обретения независимости финансовой и собствен-

но творческой – в выборе тем, сюжетов, средств языка. Внутренняя ответственность перед искусством и обществом не позволяли лучшим из них опускаться до неразборчивости и неряшливости и выходить за границы собственно искусства – посреди моря художников-неофициалов, многие из которых, выходя из принятых социальных рамок и структур, среди обретенной раскрепощенности не выдерживали свободы и полуголодного существования, быстро теряли критерии и принципы и падали все ниже и ниже, за пределы искусства и нравственности.

К чести В. Ваганова, он никогда не опускался до каких-либо нравственных или политических спекуляций. Все его поступки и противоречия в сфере искусства были и остаются совершенно искренними. А противоречия, безусловно, имеют место.

Одно из главенствующих противоречий – Владислав Петрович остается в душе своей убежденным советским человеком с его моралью нравственного трудового кодекса, верой в справедливость социалистической революции и социальных преобразований, которые принесла революция в жизнь России. Он отчетливо видит, что революция и власть совершили ряд социальных преступлений против целых слоев общества разных национальностей и социальной принадлежности – против священников, крестьян, невинно репрессированных. Перестройку и последовавший распад страны, как и многие современники, он считает трагической ошибкой и социальной катастрофой.

Будучи советским человеком по убеждению, Владислав Петрович признает высочайшей ценностью отечественной культуры, искусства и истории древнерусское искусство и его великолепных иконописцев и фрескистов Андрея Рублева и Дионисия. Икона для него – универсальный высший идеал, со-

творенный человеком – художником, вдохновленным Богом.

Создавая с 1970-х годов и поныне свою бесконечную и главную серию в рисунке и акварели – Евангельскую, отдельные произведения маслом, темперой, пастелью на сюжеты Старого и Нового Завета, В. Ваганов ясно отдает себе отчет, что это не моленные изображения, не иконы, но композиции, написанные на сюжеты канонических христианских праздников, с акцентом на передачу божественного, прекрасного, вдохновенного одухотворенного идеального бытия, возвышающего человеческое бытие до единства с божественным бытием в вечности, поверх всех времен.

Очевидно, что эту авторскую позицию разделяют далеко не все зрители его произведений. Для православного, ортодоксально верующего она может быть не совсем убедительна, некоторым видится как почти ересь или атеизм, для человека сферы искусства и духа – высочайшее стремление к идеалу. Для автора В. Ваганова в этом вопросе нет никакой конъюнктуры, поэтому его поэтические акварельные циклы евангельских двенадцатых праздников, решаемые чистыми цветами в потоке света, создают чувство духовного полета и вдохновения, чистоты и блага.

Ортодоксально мыслящий человек начнет разбираться с соблюдением изобразительного канона и подлинности веры у автора, церковных оснований творить в этой области. В оправдание художника вспоминается завет Христа: будьте как дети. В этой притчевой фразе кроется ключ к пониманию творчества в библейских сериях художника Владислава Ваганова: он искренне и свято верит, что искусство преображает человека – создающего произведение и воспринимающего его, как и христианское учение и как сам Христос – идеальный богочеловек. Одно есть продолжение и преображение другого. Так, перенесенное в сферу реальной жизни противоре-

чие между верой, каноном и произведением искусства на духовные темы, творческим его созиданием, снимается и перестает быть таковым, ибо служит единой цели спасения и просветления человеческой души. Позицией, убеждением и верой в силу искусства в творчестве Владислава Ваганова снимается противоречие, которое, казалось бы, заложено в творчестве светского художника нашего времени, работающего с библейскими темами.

Безусловно, эта позиция во многом разнится с позицией и практикой художников, работающих сегодня в сфере церковного искусства. Эта сложившаяся в наше время ситуация создания произведений искусства на христианские темы, как творческие, и существование церковного искусства, имеющего литургическое и моленное назначение, не является противоречием, но, по сути, отражает реалии различающихся концепций и изобразительно-пластических подходов в духовно-творческой практике религиозного и светского, мирского мировоззрения, свойственных соответствующим кругам современного общества в России, отражает духовные потребности, формирующиеся в обществе и наличие зрителей – реципиентов каждой из названных сфер.

Наблюдая творчество челябинского художника Владислава Петровича Ваганова немногим менее полувека [3; 4], можно убедиться, что постепенно, естественным образом в этом аналитическом процессе проблема стиля обозначилась как сущностная в его творчестве. Она аккумулировала в себе истоки и источники творческого вдохновения и формирования замысла отдельных работ и целых серий, исполненных в различных графических и живописных, то есть рисовальных и акварельных техниках, и вышла на формирование пластического языка формы – изысканной, утонченной полетной линии и телесной тяжести переплетающихся тел, выра-

женной пятном-объемом и густой динамичной линией – и в том, и в другом случае контрастных по отношению к чистому нетронутому пространству листа, ассоциирующемуся с ничем не ограниченной бесконечностью пространства [1; 3; 4; 7].

Обращаясь к истокам творчества художника – а он живет и работает в искусстве практически полвека – становится отчетливо ясно, что становление его самостоятельного творчества шло путем постепенного определения того, о чем он хотел бы говорить в своем искусстве, что более всего его интересует, волнует, потрясает и восхищает, тревожит и приносит страдания, а что воодушевляет и обращает к творчеству. Так определилось содержание творчества Владислава Петровича Ваганова: им стали вечные темы мира человеческого, связанные с жизнью, с ее духовным бытием, все чувства и переживания в жизни и в искусстве. Несовершенство и разрушение находит форму в деструкции и крайне страдальческих, подчас неестественных позах человеческих фигур; красота и совершенство этого мира отражены нежной тонкой высекающей форму линией или льющимися потоками чистых цветов акварели. Но сама суть человеческого бытия отражается в подавляющем большинстве графических листов в передаче человеческих форм и движения человеческих фигур, переданных средствами насыщенной движением в пространстве, вибрирующей и бесконечно подвижной линии, меняющей свой тон, толщину и направление движения. По сути, опираясь на древних и старых мастеров, художник выражает свое видение и понимание сущностей в лаконичном отборе фигур и их движении в необъятном пространстве. Русская иконопись и фреска, европейская средневековая графика и с ее кружевными вибрациями, чистые сущности в ослепительно великолепных цветовых потоках, пронизанных светом в потрясающе пре-

красных одухотворенных образах, наполненных переживанием творчества Андрея Рублева и Дионисия; русской традиции высокой классики – Александра Иванова и Михаила Врубеля; но и образов итальянских мастеров Раннего и Высокого Возрождения – Боттичелли, Микеланджело, Джованни Беллини; Эль Греко, Гойи и Рембрандта – для Ваганова неизменно источники вдохновения... И искусство XX века с его импрессионизмом, модернизмом и постмодернизмом – Пикассо, Модильяни, Сальвадор Дали – точно также близко и созвучно творчеству Владислава Ваганова в переживании и создании симфонической картины человеческого бытия с его драмой, трагедией, изломом и искажением, мечтой о красоте и совершенстве. Художественное понимание мира – главенствующее в мировоззрении и мироощущении В.П. Ваганова. Все это многообразие тем, мотивов, образов, развивающихся в пространственно-временном движении пластического языка в структуре серий, свидетельствует о многочастном и вариативном мышлении художника, подвижном во времени и пространстве, когда серия не имеет границ, ни начала, ни конца, как сама жизнь и Божий мир. Хочется видеть в этом не только воплощение музыкальной формы, языка графики, тесно связанной с литературой, но и тип пластического мышления, становящийся наиболее современным в 1960–1970-е годы, когда шло самоопределение художника. Это десятилетие становится пограничьем модернизма и постмодернизма в мировом искусстве и особенно в СССР. Возникновению этого мироощущения способствовала свобода от всех запретов в искусстве, связанная с наступлением оттепели, когда восставливалось историческое время, в том числе, и в искусстве; оттепели, открывшей доступ в огромный и многообразный мир искусства эпох, стран и народов; в искусство своей страны, особенно первой половины XX века, наглухо за-

шторенного идеологией и цензурой в 1930–50-е годы.

В своей жизни Владислав Петрович Ваганов совершил большой творческий труд. Глубокое погружение в искусство и творческий процесс, неустанное и непрерывное самосовершенствование помогли художнику органично ощутить себя современным художником, которому открыты и дороги традиции русского и мирового искусства, от средневековья до модернизма и постмодернизма.

Художник обладает глубокой эрудицией в области музыки и изобразительного искусства, свободно входит в образно-пластический язык различных эстетических и творческих стилей и направлений. При этом сам остается верен графической изысканности, экспрессии, изощренной чувственности линии, способной выразить на белом листе бумаги безграничность пространства и трепет духа, чистоту цвета, пронизываемого светом.

Органичнее всего его духовному миру евангельские сюжеты и ветхозаветная «Троица», переложенные в духе свободно трактованного канона в акварели в живопись темперой и маслом, взволнованно-трепетные и пронизанные благоговейной красотой.

Природа дарования В.П. Ваганова настроена на длительное переживание впечатлений, оттенков настроений и чувств, отсюда вариативность и сериальность его живописных и графических циклов, нахождение в кругу неисчерпаемо вечных и новых тем и образов, дарящих открытия и новое наполнение. Постмодернистские настроения и язык постмодернизма оказался близок В.П. Ваганову – недаром он формировался во времена острого ощущения современности в искусстве. От языка постмодернизма, совпадающего с внутренним ощущением художника, идет драматически-экстатическое переживание острых мгновений бытия, фиксирование пограничного состояния разлома прекрасного

деструктивно-разрушающим, рождающим нестерпимые диссонансы, сложной динамики линии и формы, подчас естественно для органической природы скручивающейся, нюансной и вариативной природы линии. Другой отличительной постмодернистской темой в творчестве В. Ваганова является сериальность мышления, когда тема начинает развиваться, обогащаться другими темами, подобно мелодии. Это желание продолжить образ и его жизнь во времени и пространстве, уйти от законченности и конечности, как от темы смерти, в непрерывность и бесконечность бытия, связывает графику и живопись серий в творчестве Ваганова с музыкальной и литературной формой, с неким текстом и метатекстом, что является органичным (если это понятие уместно употребить в этой стилистике) в постмодернизме [2, с. 634–636; с. 672–675].

Приведем название основных циклов и серий в творчестве В.П. Ваганова в хронологии творчества:

Античный цикл. 1966–1998.

Библейский цикл. Рисунок. 1971–2018.

Ф. Достоевский «Братья Карамазовы». 1980–1981.

Серия «Пляж». Озеро Смолино. Челябинск. 1981–1982.

Данте «Божественная комедия». Рисунок. 1980–2018.

Цикл, посвященный блокаде Ленинграда. 2018.

Цикл «Фантазии над озером». 2018.

Серия «Вариации на темы А. Рублева и Дионисия». 1998–2003.

Серия «Патриарх». 1998–2005.

Серия «Метафизические портреты». 1994–2016.

Пейзаж. 1984–2018.

Вот почему развернутая в мае 2019 в Выставочном зале выставка произведений Владислава Ваганова, десятая по счету в его творческой биографии, ретроспективная по концепции и самая полная из состоявшихся его выставок,

представляется даже для зрителей, знающих его творчество, и его поклонников, чем-то новым, заново созданным, знакомым и незнакомым одновременно. Развиваясь и совершенствуясь на пути своего творчества, художник сегодня, спустя сорок лет после первой своей выставки, устроенной в Челябинской областной картинной галерее в 1981 году и закрытой через неделю Управлением культуры по идеологическим соображениям, также искренен, увлечен, вдохновлен и воодушевлен, с такой же любовью открыт к человеку и к искусству и раскрывает сокровища своей души, таланта и выстраданного творчества перед своими современниками, заводчанами, с которыми он трудился 40 лет на заводе; горожанам, которым он адресует и посвящает свое творчество.

Все эти годы, работая практически в изоляции от профессиональной среды современных художников – членов Союза художников, он находил понимание и оценку в музейной искусствоведческой среде: его произведения – в собрании Челябинского государственного музея искусств, Государственного музея изоб-

разительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве, в университетском Художественном музее ЮУрГУ, в Центре историко-культурного наследия Челябинска. Сегодня творения В.П. Ваганова принимает Выставочный зал Союза художников России в Челябинске. Это заслуженное признание, выстраданное художником за полвека творчества. Его творчество, как и на той первой памятной выставке в далекие восьмидесятые, звучит современно, возвышенно и несуетно, и находит подлинное признание у современников. Стремясь к идеальному, художник не отворачивается от кричащих противоречий времени, бытия и человеческой природы, стремясь выразить их творчески, чувственно и символически емко. Абсолютно в согласии с точными поэтическими определениями Б. Пастернака: «Цель творчества – самоотдача, а не шумиха, не успех. Позорно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех... Но надо жить без самозванства, Так жить, чтобы в конце концов Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов».



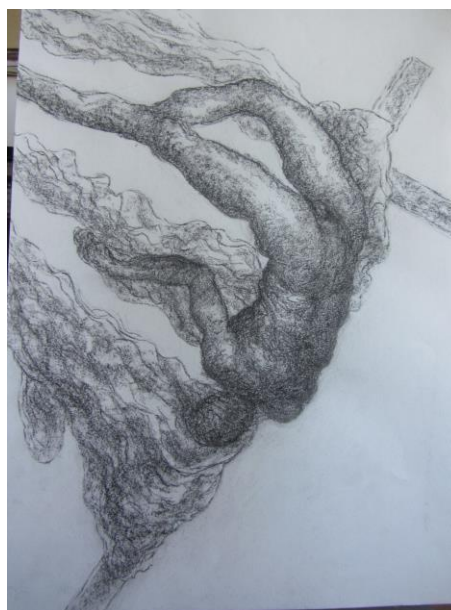
**Открытие выставки графики и живописи В.П. Ваганова
«Озерные видения. Хроники мечтателя. Посвящение Дионисию и Моцарту».
Выставочный зал Союза художников России.
Челябинск, 3.05.2019.**



Тайная вечеря. 2002. Бумага, пастель



**В.П. Ваганов на берегу озера Смолино.
Челябинск, апрель 2019.
Фото С.И. Жаткова**



**«Данте «Божественная комедия».
Бумага, сепия**



Фрагменты экспозиции выставки

Литература:

1. Библейские мотивы Владислава Ваганова [Изоматериал] : буклет / Вст. ст. Е.В. Грибоносоевой-Гребневой. – Москва : галерея Г.О.С.Т., 2007.
2. Бычков, В.В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века [Текст] / В.В. Бычков. – Кн. 2. – Москва : Культурная революция, 2008. – 832 с.
3. Владислав Ваганов. Живопись, графика [Изоматериал] : каталог выставки / Авт. вст. ст., сост. кат. Г. Трифонова. – Челябинск : ЧОКГ, 1992. – 32 с. : ил.
4. В предчувствии Рождества. Владислав Ваганов [Изоматериал] : катал. / авт. ст. Г.С. Трифонова ; сост. В.П. Ваганов, Г.С. Трифонова – Челябинск : Зал искусств ЮУрГУ, 2007. – 15 с. : ил.
5. ОГАЧО, Ф.Р-1699. Личный фонд С.Э. Блажевича. – 41 дело.
6. Трифонова, Г.С. Блажевич Селиверст (Сильвестр) Эдуардович. Художник, педагог 1898–1969. 100 лет со дня рождения [Текст] / Г.С. Трифонова // Календарь знаменательных и памятных дат. Челябинская область. 1998. – Челябинск : ЧОУНБ, 1998. – С. 27–29.
7. Фантазии над озером. Владислав Ваганов. Графика, живопись [Изоматериал] : каталог выставки / Авт. вст. ст. Г.С. Трифонова ; сост. кат. В.П. Ваганов, Г.С. Трифонова. – Челябинск : ЧОКГ ; изд. Крокос. – 20 с. : ил.
8. Целмс, Г. Скульптор из подвала [Текст] / Г. Целмс // Огонек. – 2016. – № 7. – 22.02.

References:

1. Biblejskie motivy Vladislava Vaganova [Izomaterial] : buklet / Vst. st. E.V. Gribonosovoj-Grebnevoj. – Moskva : galereya G.O.S.T., 2007.
2. Bychkov, V.V. Hudozhestvennyj apokalipsis kul'tury. Stromaty HKH veka [Tekst] / V.V. Bychkov. – Kn. 2. – Moskva : Kul'turnaya revolyuciya, 2008. – 832 s.
3. Vladislav Vaganov. Zhivopis', grafika [Izomaterial] : katalog vystavki / Avt. vst. st., sost. kat. G. Trifonova. – Chelyabinsk : CHOKG, 1992. – 32 s. : il.
4. V predchuvstvii Rozhdestva. Vladislav Vaganov [Izomaterial] : katal. / avt. st. G.S. Trifonova ; sost. V.P. Vaganov, G.S. Trifonova – Chelyabinsk : Zal iskusstv YUUrGU, 2007. – 15 s. : il.
5. OGACHO, F.R-1699. Lichnyj fond S.E. Blazhevicha. – 41 delo.
6. Trifonova, G.S. Blazhevich Seliverst (Sil'vestr) Eduardovich. Hudozhnik, pedagog 1898–1969. 100 let so dnya rozhdeniya [Tekst] / G.S. Trifonova // Kalendar' znamenatel'nyh i pamyatnyh dat. Chelyabinskaya oblast'. 1998. – Chelyabinsk : CHOUNB, 1998. – S. 27–29.
7. Fantazii nad ozerom. Vladislav Vaganov. Grafika, zhivopis' [Izomaterial] : katalog vystavki / Avt. vst. st. G.S. Trifonova ; sost. kat. V.P. Vaganov, G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : CHOKG ; izd. Krokus. – 20 s. : il.
8. Celms, G. Skul'ptor iz podvala [Tekst] / G. Celms // Ogonek. – 2016. – № 7. – 22.02.

Для цитирования: Янина, С.С. Отчетно-выпускной концерт отделения хореографического искусства ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского [Текст] / С.С. Янина // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 2 (25). – С. 96-99.

УДК 793

Янина Светлана Сергеевна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
методист, преподаватель хореографического факультета,
E-mail: svsyarina@mail.ru
г. Челябинск, Россия

ОТЧЕТНО-ВЫПУСКНОЙ КОНЦЕРТ ОТДЕЛЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация. В статье дается обзор значимого для ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского события – отчетно-выпускного концерта хореографического факультета. Подчеркивается актуальность данного мероприятия для культурной жизни региона, сохранения и развития хореографического искусства Южного Урала.

Ключевые слова: хореографическое искусство; искусство балета; искусство народно-сценического танца; искусство современного танца.

Yanina Svetlana Sergeevna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Methodist, teacher of the choreography faculty,
E-mail: svsyarina@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

REPORTING AND FINAL CONCERT OF THE DEPARTMENT OF CHOREOGRAPHIC ART OF SURFACE P.I. TCHAIKOVSKY

Annotation. The article provides an overview of the significant for the SURLU them. P.I. Tchaikovsky event - final report of the choreography department. It emphasizes the relevance of this event for the cultural life of the region, the preservation and development of choreographic art of the Southern Urals.

Keywords: choreographic art; art of ballet; the art of folk dance; the art of contemporary dance.

Отчетно-выпускной концерт отделения хореографического искусства ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского – ежегодно проводимое мероприятие Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского. В стенах Театра оперы и балета им. М.И. Глинки 22 мая концерт собрал гостей и родителей, а также всех неравнодушных к искусству танца.

В двух отделениях отчетно-выпускного концерта были показаны хореографические номера различных танцевальных стилей – произведения из наследия классического репертуара и народно-сценического танца, современные композиции, а также авторские балетмейстерские работы преподавателей и студентов хореографического факультета.

Творческий вечер венчало поздравление Лауреатов второй степени I-го Российско-Японского Евразийского конкурса артистов балета, проводимого в г. Улан-Удэ – учащихся 1/5 класса специальности «Искусство балета», отмеченных также Специальным призом жюри «За вдохновение и артистизм». За этим последовало торжественное премиальное поздравление заведующего отделением «Искусство танца» – Юлии Олеговны Репицыной за звание Лауреата 2 степени в номинации «Балетмейстер-постановщик национальной хореографии».

Первое отделение концерта открывали студенты и учащиеся 4/8 класса, I–II курсов специальности «Искусство балета» дивертисментом на тему балета «Раймонда», в котором продемонстрировали всю красочность и величие мирового балета. Каждый участник действия на сцене нес свой неповторимый образ, претворяя его отточенностью балетного мастерства.

Постановками в направлении «Классический танец» порадовали и номера в малой форме. Дуэт «История одного допроса» в исполнении обучающихся 2 курса Алины Цыбульской и Валентина Тофана затронул своим лиризмом и проникновенностью. Самые младшие воспитанники специальности «Искусство балета» (1/5 класс) участвовали в постановках «Тирольский танец» и «Танец с кувшином из балета «Баядерка». В концерте также были представлены сольные номера, позволяющие насладиться великолепной индивидуальной пластикой тела будущих артисток, вступающих на сцене театра оперы и балета – Алины Алексеевой, исполнившей этюд «Паганини», и Александры Сухановой, станцевавшей номер «Ундина» в современной хореографии.

Во втором отделении также продемонстрировали свое творчество обучающиеся 1 курса направления «Искусство

современного танца». Женская половина группы показала отрывок спектакля «Взгляд из угла», повествующий о рамках возможностей человека и решении каждого – нарушить свои границы или оставаться в зоне комфорта.

Моменты и мгновения межличностных взаимоотношений ярко отразились через призму современной хореографии в номере «Мгновения». Номер обрамило прекрасное звучание музыкальной композиции великого И.С. Баха в современной обработке творческого проекта.

Кульминацией вечера стали показы выпускных квалификационных работ 3 курса специальности «Искусство танца» по направлениям «Искусство современного танца» и «Искусство народно-сценического танца». Исполнителями современной хореографии был представлен спектакль «Откуда они приходят» совместно с солистом Челябинского филармонического оркестра «Классика» (под руководством А.А. Абдурахманова) - Ильёй Гутым. Музыкант исполнил соло на виолончели, гармонично синтезировав его в хореографический спектакль с помощью балетмейстеров Юлии Олеговны Репицыной и Степана Александровича Баннова.

Исполнители народно-сценического танца продемонстрировали ряд работ на народную тематику – русский, татарский и цыганский танцы. Яркость и задор без пяти минут артистов профессиональной сцены наполнили театральный зал теплом эмоций и впечатлений.

Отчетно-выпускной концерт отделения хореографического искусства стал ярким творческим завершением 2018–2019 учебного года. Бесспорно, вершины мастерства в искусстве танца, которые мы созерцали в этот вечер, стали весомым вкладом в дело сохранения и развития хореографического искусства на Южном Урале, а также значимым событием для культурной жизни города.



Композиция «Взгляд из угла».
Обучающиеся 1 курса специальности «Искусство современного танца»



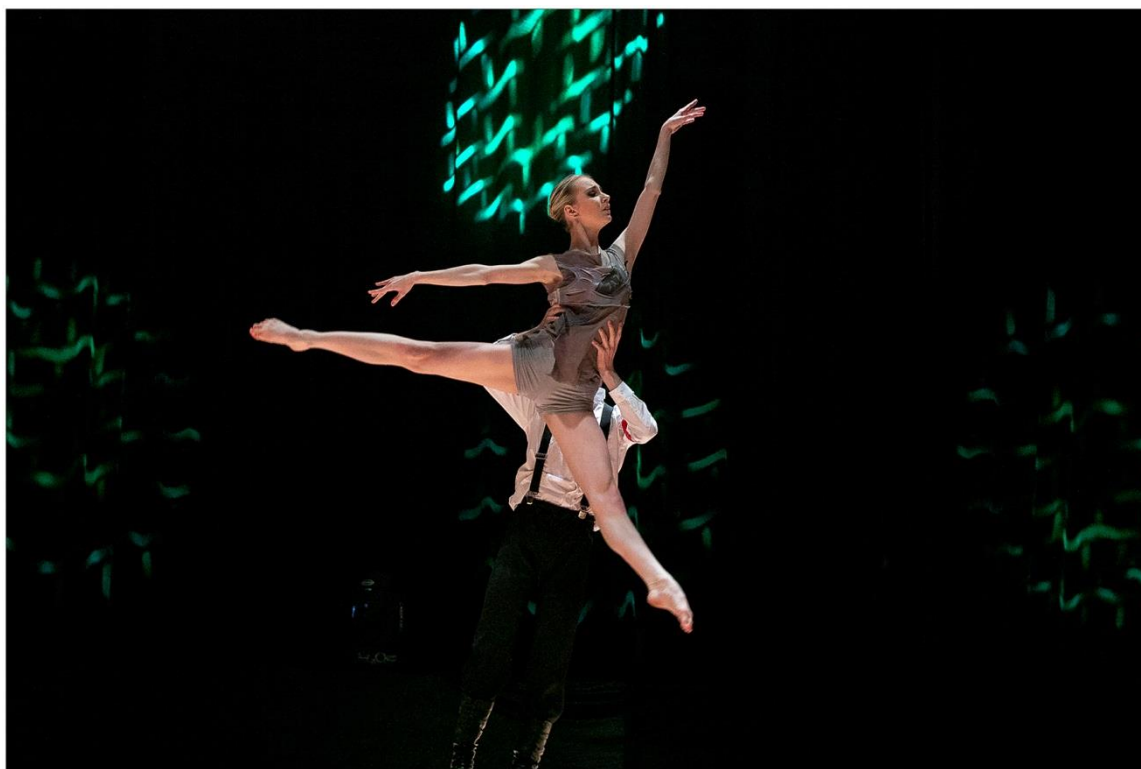
Татарский танец «Петрящ».
Обучающиеся 3 курса специальности «Искусство народно-сценического танца»



**Этюд «Паганини». Алексеева Алина,
обучающийся 1 курса специальности
«Искусство балета»**



**Афиша отчетно-выпускного
концерта**



**Дуэт «История одного вопроса».
Обучающиеся 2 курса специальности «Искусство балета» –
Цыбульская Алина и Тофан Валентин**

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

В редакцию журнала «Искусствознание: теория, история, практика» направляются статья и заявка с электронного адреса автора. Статья высылается в прикрепленном файле с названием «Фамилия Статья» (например, «Иванов Статья»), заявка – в прикрепленном файле с названием «Фамилия Заявка» (например, «Иванов Заявка»).

В заявке прописываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание (при наличии); юридическое наименование организации/ учреждения – места работы или учебы (например, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»); должность; название статьи; отрасль науки, в рамках которой публикуется статья (например, педагогические науки); количество заказываемых экземпляров журнала; почтовый адрес для рассылки с указанием почтового индекса; E-mail и контактный телефон автора. Если автором является обучающийся, дополнительно указываются сведения о научном руководителе: фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень, ученое звание, место работы, должность.

Технические требования к набору статьи: редактор – MS Word; формат листа – А4, ориентация листа – книжная; шрифт – Times New Roman, 14 кегль; межстрочный интервал – 1,5 строки; ширина полей – 2,0 см с каждой стороны; выравнивание основного текста – по ширине, абзацный отступ 1,25 см. Не допускается ручная расстановка переносов. Не допускается использование постраничных сносок. Иллюстративные материалы (рисунки, чертежи, графики, диаграммы, схемы) должны выполняться при помощи графических электронных редакторов с использованием **черно-белых текстур** и иметь сквозную нумерацию. Сокращение слов в таблицах не допускается, за исключением единиц измерения. Текст статьи набирается на русском языке (согласно Свидетельству о регистрации журнала, допускается набор текста на английском/немецком/французском языках без перевода). Рекомендуемый объем статьи: от 4000 знаков (включая пробелы) до 40000 знаков (включая пробелы). Ссылки на литературу при цитировании оформляются по тексту в квадратных скобках (например, «Цитата» [1, с. 10]) в соответствии с нумерацией литературы в общем ее списке в конце статьи (оформляется по ГОСТ 7.1-2003).

Структура статьи: слева в верхнем углу указывается УДК статьи; ниже по центру прописываются сведения об авторе: в именительном падеже полностью фамилия, имя, отчество автора; ученая степень; ученое звание; полное юридическое наименование учреждения; занимаемая должность; электронный адрес автора; город; страна (при наличии прописать в этой же последовательности сведения о научном руководителе или соавторе); по центру ниже заглавными буквами указывается название статьи; под названием статьи располагаются с новых абзацев аннотация (300–600 знаков) и ключевые слова (не более пяти) на русском языке, а также перевод сведений об авторе, названия статьи, аннотации и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на английском, немецком/французском языке название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся на русский язык); с нового абзаца следует основной текст на языке публикуемой статьи без перевода; в конце статьи оформляется список литературы в алфавитном порядке, ниже располагается References с помощью проведенной транслитерации списка литературы (сайт по адресу: translit.ru; выбор варианта – BGN).

Ответственность сторон. Статья рецензируется членами редакционно-экспертного совета журнала. Статья, не отвечающая требованиям, к рецензированию не принимается. Автор несет ответственность за содержание статьи, достоверность информации и оригинальность текста.

В случае принятия статьи к публикации, с автором заключается Лицензионный договор. Стоимость 1 страницы – 150 руб. Цветные иллюстрации оплачиваются автором дополнительно. За публикацию статьи действует льготная система оплаты для обучающихся и преподавателей ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, авторов из числа субъектов зарубежных стран. Редакция журнала за дополнительную оплату (при необходимости) может оказать автору статьи услугу в виде перевода на английский язык и транслитерации списка литературы. Стоимость перевода одной статьи – 200 руб. Рассылка авторского экземпляра журнала иногородним авторам РФ и авторам из числа субъектов зарубежных стран осуществляется бесплатно.

Каждый выпуск журнала обрабатывается редакционно-издательским отделом в онлайн-программе разметки Articulus для постатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке eLIBRARY (ПИНЦ – российский индекс научного цитирования, SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационного телеграфного агентства России «ИТАР-ТАСС» и в Российскую государственную библиотеку с использованием электронно-цифровой подписи.

Адрес редакции: 454091, область Челябинская, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41, каб. 113.

Тел.: (8-351) 790-07-04; (8-351) 263-35-95.

E-mail: onr@uyrgii.ru.