

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО»

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

**Научно-практический журнал
№ 1 (36)
март 2023**

12+

Челябинск
2023

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 1 (36)
март 2023
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
Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Тел./факс (351) 263-34-61.
E-mail: onr@uygii.ru
Сайт: www.uygii.ru

Полнотекстовая версия журнала размещена в свободном доступе на официальных сайтах Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского – www.uygii.ru; Научной электронной библиотеки – www.elibrary.ru

Ответственный редактор – Сундарева Л.А.
Вёрстка – Крахмалова Т.М.

При использовании опубликованных материалов ссылка на журнал обязательна.

С авторами заключается Лицензионный договор. Рукописи рецензируются. Ответственность за аутентичность использованных цитат, имен, названий, соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы. Рукописи авторам не возвращаются. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Подписано в печать 21.03.2023 г.
Дата выхода в свет 31.03.2023 г.
Формат 60×84/8. Заказ № 20
Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.
Цена свободная

Оригинал-макет подготовлен в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»
На обложке использовано изображение с сайта: <https://www.klipartz.com/ru/sticker-png-gjgcl>.

Отпечатано в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» по адресу: 454080, г. Челябинск, пр. Победы, 167, каб. 301.
Тел.: 8 (904) 300-64-71.

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2023
© Авторы, 2023

**РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ
СОВЕТ**

Бетехтин Алексей Валерьевич,
председатель Редакционно-экспертного совета, Министр культуры Челябинской области, кандидат культурологии (Россия, г. Челябинск)

Сизова Елена Равильевна, заместитель председателя Редакционно-экспертного совета, ректор Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской Академии Естествознания, секция «Педагогические науки» (Россия, г. Челябинск)

Груцынова Анна Петровна, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; доктор искусствоведения, доцент (Россия, г. Москва)

Имханицкий Михаил Иосифович, профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Россия, г. Москва)

Каминская Елена Альбертовна, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства; доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор (Россия, г. Москва)

Логинова Марина Васильевна, заведующий кафедрой культурологии и библиотечно-информационных ресурсов Института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева; доктор философских наук, профессор (Россия, г. Саранск)

Макаренко Александр Васильевич, профессор фортепианного отделения Johannes-Brahms-Konservatorium in Hamburg, Заслуженный артист РФ (Германия, г. Гамбург)

Мухамеджанова Нурия Мансуровна, старший научный сотрудник кафедры философии, культурологии и социологии Оренбургского государственного университета; доктор культурологии, доцент (Россия, г. Оренбург)

Парфентьева Наталья Владимировна, профессор кафедры теологии, культуры и искусства; ведущий научный сотрудник научно-образовательного центра «Актуальные проблемы истории и теории культуры» Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета), доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Россия, г. Челябинск)

Флоря Елеонора Петровна, профессор кафедры художественно-теоретических дисциплин Академии музыки, театра и изобразительных искусств, доктор искусствоведения, профессор (Молдова, г. Кишинев)

Шелудякова Оксана Евгеньевна, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ (Россия, г. Екатеринбург)

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор –

Куштым Евгения Александровна; проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат философских наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

Заместители главного редактора –

Истомина Ирина Владимировна, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат искусствоведения (Россия, г. Челябинск)

Макурина Арина Сергеевна, преподаватель эстрадного отделения Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

Растворова Наталья Валерьевна, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат искусствоведения, доцент (Россия, г. Челябинск)

Секретова Лариса Адольфовна, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

Степанова Наталья Викторовна, доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

Ответственные за выпуск –

Сундарева Лариса Анатольевна, редактор, заведующий Редакционно-издательским отделом Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского (Россия, г. Челябинск)

Крашмалова Татьяна Михайловна, оператор компьютерной верстки журнала; корректор Редакционно-издательского отдела ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского (Россия, г. Челябинск)

СОДЕРЖАНИЕ

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

Безгинова Ирина Вячеславна ПРОБЛЕМА СТИЛЕВОЙ АНАЛОГИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ И МУЗЫКИ В СОДЕРЖАНИИ УЧЕБНОГО КУРСА «ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»	6
Кенжеттаева Алия Илюгалиевна Спинжар Наталья Федоровна СОДЕРЖАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ У БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН	10
Кешишиян Вера Петровна Рыбакова Наталья Николаевна НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ БЕЛЫ БАРТОКА НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «МИКРОКОСМОС»	14
Мещерякова Наталья Ивановна ПОЭЗИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА	19
Печерская Александра Борисовна Князева Галина Львовна ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО» Р.К. ЩЕДРИНА: ИСТОРИКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.....	23
Пороховниченко Марина Евгеньевна О ТЕХНИКЕ ВОКАЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ВОПЛОЩЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА.....	27
Самбриш Елена Юрьевна Путина Анастасия Геннадьевна НЕЛИНЕЙНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ В СОЧИНЕНИИ Г. ЧОБАНУ «ПРОСТЫЕ ПОЭМЫ БЫТИЯ»	37
Трофимчук Татьяна Юрьевна ЭТНОСЛУХ И ЕГО ИНТЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.Е. ЦАГОЙКО	44
Цзань Хуамэйцзо «СЛОВО БАРАБАНА»: АНСАМБЛЬ ТИБЕТСКОГО ТЕАТРА АЧЕ ЛХАМО И ЕГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА	47
Ци Мэньжуй Андреева Наталья Павловна МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ПРЕДМЕТ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	56
РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ	
Воеводин Алексей Петрович ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЗНАНИЕ (ОТРАЖЕНИЕ VERSUS ВЫМЫСЕЛ)	59
Гребченко Дарья Андреевна ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В РАБОТАХ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА	67
Михалева Евгения Яковлевна МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЛАНЕТА ЮРИЯ БОГАТИКОВА.....	70
Степанова Наталья Викторовна ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАТИВНОГО ПОДХОДА В ОПЕРНОМ И КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ.....	74
Тура Елена Владимировна ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВОКАЛЬНОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО НАЧАЛ В МУЗЫКЕ АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ XVI–XVIII ВЕКОВ.....	76
РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ	
Ивлев Никита Николаевич БОЕВОЙ ПОДВИГ НАШИХ ПРАДЕДОВ. ИТОГИ РАБОТЫ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА «ГЕРОИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В НАШИХ СЕМЬЯХ» В 2021–2022 УЧЕБНОМ ГОДУ	86
Сафронова Ольга Геннадьевна О РЕГИОНАЛЬНОМ ОТКРЫТОМ ФЕСТИВАЛЕ-КОНКУРСЕ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ «ЛЕЙСЯ, ПЕСНЯ!»	96
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	99

CONTENTS

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

Irina Bezginova THE PROBLEM OF STYLE ANALOGY SPATIAL ARTS AND MUSIC IN THE CONTENT OF THE COURSE «HISTORY OF ART»	6
Aliya Kenzhetaeva Natalia Spinzhar THE CONTENT OF PERFORMANCE SKILLS OF FUTURE CHOREOGRAPHERS IN THE UNIVERSITIES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN	10
Vera Keshishyan Natalia Rybakova SOME ASPECTS OF BELA BARTOK'S PEDAGOGICAL PRINCIPLES ON THE EXAMPLE OF THE PIANO CYCLE «MICROCOSM»	14
Natalia Meschseriakova POETRY OF THE SILVER AGE IN THE VOCAL WORK OF SERGEI PROKOFIEV	19
Alexandra Pecherskaya Galina Knyazeva POLYPHONIC CYCLE «24 PRELUDES AND FUGUES FOR PIANO» BY R.K. SHCHEDRIN: HISTORICAL AND METHODOLOGICAL ESSAY	23
Marina Porokhovnichenko ABOUT THE TECHNIQUE OF VOCAL INTONING IN THE PROCESS OF IMPLEMENTING A MUSICAL IMAGE	27
Elena Sambrish Anastasia Putina NONLINEAR PRINCIPLE OF THE THEMATIC ORGANIZATION OF G. CHOBANU'S WORK «SIMPLE POEMS OF BEING»	37
Tatiana Trofimchuk ETHNOHEARING AND ITS INTENTIONS IN THE CREATIVITY OF Y. E. TSAGOYKO	44
Zan Huameicuo, «DRUMS WORD»: ENSEMBLE OF TIBETAN THEATRE ACHE LHAMO AND ITS INSTRUMENTAL MUSIC	47
Qi Men Rui Natalia Andreeva MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITY AS A SUBJECT OF PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL RESEARCH	56
SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE	
Alexey Voevodin ARTISTIC COGNITION (REFLECTION VERSUS FICTION)	59
Daria Grebchenko THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF CULTURE IN THE WORKS OF VALERY BRYUSOV	67
Evgenia Mikhaleva YURI BOGATIKOV'S MUSIC PLANET	70
Natalia Stepanova FEATURES OF THE INTERPRETIVE APPROACH IN OPERA AND CONCERT-CHAMBER PERFORMANCE	74
Elena Turea THE INTERACTION OF VOCAL AND INSTRUMENTAL PRINCIPLES IN THE MUSIC OF AUSTRIA AND GERMANY OF THE 16 ^h - 18 ^h CENTURIES	76
SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS	
Nikita Nikolaevich Ivlev THE MILITARY FEAT OF OUR GREAT-GRANDFATHERS. RESULTS OF THE RESEARCH PROJECT «HEROES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN OUR FAMILIES» IN THE 2021–2022 ACADEMIC YEAR	86
Olga Safronova ABOUT THE REGIONAL OPEN FESTIVAL-COMPETITION OF CHILDREN AND YOUTH VOCAL ENSEMBLES «LEYSYA, PESNYA!»	96

РАЗДЕЛ 1

**ИСКУССТВО
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

Для цитирования: Безгинова, И.В. Проблема стилевой аналогии пространственных искусств и музыки в содержании учебного курса «История искусства» / И.В. Безгинова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 6–9. – Библиогр.: с. 9 (2 назв.).

УДК 378.016: 7.03

Безгинова Ирина Вячеславна,
кандидат культурологии, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: 2372420@mail.ru
Россия, г. Челябинск

**ПРОБЛЕМА СТИЛЕВОЙ АНАЛОГИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ И МУЗЫКИ
В СОДЕРЖАНИИ УЧЕБНОГО КУРСА «ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»**

Аннотация. Автор рассматривает возможности расширения профессиональных знаний и представлений студентов музыкального вуза посредством изучения стилевых аналогий между музыкальными и художественными текстами (архитектура, живопись и др.).

Ключевые слова: музыкальное образование; история искусства; пространственные искусства; музыка; стилевые аналогии.

Irina Bezginova,
Candidate of Culturology, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Social-Humanitarian and Psychological-Pedagogical Disciplines
E-mail: 2372420@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

**THE PROBLEM OF STYLE ANALOGY SPATIAL ARTS AND MUSIC
IN THE CONTENT OF THE COURSE «HISTORY OF ART»**

Annotation. The author considers the possibilities of expanding professional knowledge and representations of students of a musical university through the study of style analogies between musical and artistic texts (architecture, painting, etc.).

Keywords: musical education; history of art; spatial arts; music; style analogies.

Взаимосвязи музыки и пространственных искусств как предмет для изучения в современном образовательном процессе кажется общим местом, столь часто его рассматривают специалисты-гуманитарии. Действительно, стремление сформировать личность будущего профессионала в области художественного творчества и педагогики побуждает искать и находить способы развития широты его кругозора и интеллекта, глубины обобщений, эстетического вкуса, эмоциональной чуткости, масштабности мышления. Тенденция гумани-

таризации специального образования пронизывает общероссийские дискуссии последних десятилетий. В то же время нельзя не отметить, что у этой проблемы есть и другая сторона: необходимость *профилизации* гуманитарных курсов, которые, в свою очередь, должны быть ориентированы на систему специальных знаний, приобретаемых в ходе обучения. Так, если речь идёт о будущих музыкантах-исполнителях, композиторах, музыковедах, оркестрантах, дирижерах, важно использовать гуманитарный ресурс для их про-

фессионального роста, в том числе для развития навыков музыкальной аналитики. Особенно актуальным подобный опыт становится на уровне вузовского обучения. Если звено СПО предполагает некий первичный, обобщенный вариант знакомства с диалогом музыки и других видов искусства, то вузовский даёт неизмеримо большие возможности. Здесь круг рассматриваемых явлений значительно расширяется, а вместе с ним повышается и сложность образовательных задач.

К наиболее серьезным и профессионально значимым темам, которые могут быть внедрены в содержание вузовского курса «История искусства», следует отнести *стилевые аналогии* между музыкой и другими видами художественных текстов. Само понятие стиля в полной мере возможно исследовать и обобщить на данном этапе обучения, в силу его многомерности и неоднозначности. Говоря о стиле как о фундаментальном явлении искусства, следует выделить несколько уровней его восприятия: от элементарного (стиль в значении творческого «почерка», индивидуальной манеры письма, присущей художнику, композитору и т. д.) до обобщенного (стиль как завершенная художественно-эстетическая модель, отражающая мировоззрение творца определенной историко-культурной эпохи). При этом обсуждение понятия стиля даёт возможность провести параллели музыки и пространственных искусств в отношении общестилевых черт и выразительных средств, которыми пользуются разные мастера.

Изучение общестилевых черт – своеобразных универсалий любого художественного языка – позволяет акцентировать внимание на тех элементах музыкального текста, которые требуют изначального понимания в процессе исполнительской работы. Так, например, при характеристике стиля «классицизм» важным становится обсуждение конструктивных основ классицистского произведения. Затрагивая вопрос о ценности рациональных идеалов стиля, проще всего перевести его в плоскость творческой практики классицистов, отдающих предпочтение *формальным* компонентам (композиции, конструкции, фактуре, форме, драматургии). Доказательной иллюстрацией этого утверждения служат многочисленные эксперименты адептов стиля в данной области. Следует вспомнить, как разнообразны созданные ими музыкальные формы, тяготеющие к законченной стройности и завершенности структуры. Сонатно-симфонический цикл (и отдельно сонатное аллегро), классический инструментальный концерт, инструментальные трио и квартеты имеют четкую драматур-

гическую и композиционную логику, соотносимую с логикой самого рационально организованного типа пространственных текстов – архитектуры. При изучении конкретных архитектурных памятников весьма любопытно сопоставить их композицию с формальными принципами классицистского цикла. Обнаружится, что организация ансамбля вызывает прямые аналогии с музыкальной формой. Дворцовые здания и садово-парковый ансамбль в Версале (архитекторы Л. Лево, Ж. Ардуэн-Мансар) или восточный фасад Лувра (архитектор Л. Лево) воспринимаются как аналог трехчастной композиции с контрастной серединой. Более того, организация здания по вертикали (в высоту) и горизонтали (ярусами) сопоставима с особенностями гомофонно-гармонической фактуры и свойственным ей специфическим функциональным разделением «голосов»-ярусов. При этом структурное развертывание линии фасада, помимо всего прочего, обнаруживает периодичность – систематическое членение на минимальные законченные ячейки формы, в роли которых выступают стволы колонн (пиластр) и оконные проемы.

На этом аналогии изобразительного классицизма с музыкой не заканчиваются. Важно подчеркнуть, что довольно часто взаимосвязь музыки и других художественных текстов изначально намного теснее, нежели можно представить. Примером такого органического взаимопроникновения разных языков служит живопись самого знаменитого классициста рубежа XVI–XVII веков Никола Пуссена. Знакомство с его творчеством следует построить на основе его теории живописных модусов как самостоятельных типов картины.

Будучи выдающимся знатоком античного искусства и философии, Пуссен углубленно изучал все доступные сведения о жанрах, формах и конструкциях древнегреческого происхождения. Поэтому при изучении трактата Дж. Царлино «Установления гармонии» его внимание привлекла система диатонических семиступенных ладов, использовавшихся древними греками при создании разных музыкальных жанров. Следуя Царлино, художник ввел в практику изобразительного искусства понятие модуса (как синоним понятий «мера», «форма», «порядок»), которым обозначал определенный законченный тип изображения (картины), имеющий свои специфические, присущие только ему, свойства и черты (этос, или характер) [2]. По сути, речь шла о переносе системы семиступенных ладов в область живописи, где они стали изобразительными аналогами музыкального лада. Так возникли ио-

нийский, лидийский, фригийский, дорийский и др. (всего девять, по числу греческих ладов) модусы картин, тяготеющих к определенному кругу образов и содержанию, жанровой природе, колористическому решению. Опорой для отбора выразительных средств модуса Пуссена служили античные восприятия определенного лада. Например, лидийский модус, соотносимый с «мягкой манерой» письма, подразумевал пасторальные мотивы и любовно-лирические сцены, совмещенные с пейзажем (идиллию), в то время как фригийский («строгая манера») – суровые военно-героические и трагедийные мотивы. Характер изображения (этнос) влиял и на колорит, и на тип построения картины, её динамику и ритмику.

В условиях творческого семинара студентам можно предложить анализ картин Пуссена с точки зрения модуса. Возможно противопоставление лидийского и ионийского модусов (картины «Пейзаж с Полифемом» и «Царство Флоры»), фригийского и дорийского («Битва с амореями» и «Оплакивание Христа») путем сопоставления сюжетной основы, эмоциональной окраски, динамики, колорита и композиции картин.

В то же время в процессе сравнительного анализа следует отметить, что аналогии между музыкальным ладом и живописным модусом не могут быть буквальными, прямыми и абсолютными. Это, безусловно, понимал и сам живописец-классицист. По справедливому замечанию С.М. Даниэля, «художественная практика Пуссена выступает по отношению к теории как совокупность явлений по отношению к своду закономерностей, а явление, как известно, превосходит закон в смысле разнообразия, богатства оттенков...» [1, с. 46]. Рассматривая произведения художника, можно убедиться в том, что он неоднократно «нарушает» принципы теории модусов, пластично трансформируя её условия применительно к творческой задаче. В частности, некоторые полотна строятся по принципу совмещения нескольких модусов в условиях единой композиции, что, очевидно, должно отражать движение сюжета и смену эмоциональной окраски образов. К таким содержательно «подвижным» произведениям можно отнести «Пейзаж с Орфеем и Эвридикой» (1648).

Обсуждение этой картины даёт возможность продемонстрировать не только взаимодействие системы музыкальных ладов с теорией модусов, но и аналогии классицистской сонатной формы с композицией полотна. Картина построена с таким расчетом, чтобы вызвать у зрителя прямые ассоциации со всеми основными эпизодами мифа об Орфее и Эври-

дикой. Счастливое и безмятежное начало истории (идиллия любви и союз влюбленных на лоне природы); трагическая гибель Эвридики, печальный и опасный путь Орфея в царство мертвых; катарсический финал с возвращением певца на землю – вот вехи сюжета, намечающие логику картины. В самой смене эпизодов можно проследить сменяемость разделов сонатной формы: экспозиция ключевых образов и завязка действия – разработка сюжета, которой соответствуют мотивы смерти Эвридики и путешествие Орфея – реприза, как точка смыслового возврата к земле после всего пережитого. Любопытно, что на плоскости картины эти изобразительные зоны разделены пространственно, ритмически и колористически. При этом следует отметить, что каждый эпизод действия выделен сменой преобладающего модуса: экспозиция представляет собой пастораль; разработка, с резким колористическим сдвигом в область темных, сгущенных цветовых пятен и переходом во второй план, – дорийская «трагедия»; реприза – ионийский апофеоз безмятежного духа.

Пример «Пейзажа с Орфеем и Эвридикой» показывает, что художник очень гибко относился к собственной теории, применяя её в зависимости от творческой идеи, замысла и содержания. Между тем последователи Пуссена восприняли теорию модусов как жестко фиксированную систему канона и руководство к действию. Вследствие этого сложилась академическая практика девяти допустимых вариантов живописной композиции, применявшихся в европейском искусстве вплоть до 1860-х годов. Понимание этого факта позволит студентам иначе осмыслить творческие процессы в изобразительном искусстве классической и неоклассической эпохи.

Стилевые аналогии музыки и живописи возникают и на уровне технологий искусства, приобретающих специфический характер одновременно в разных областях творчества. При этом технология часто становится инструментом стилового мировоззрения. Хрестоматийным в этом плане может являться пример барочного тяготения к декоративности, приводящей к чрезвычайному усложнению технических приёмов – от виртуозно-иллюзорной обработки мрамора и металла в скульптуре, театрально-декорационных имитаций в живописи до мелизматической пышности и инструментализации как способа мелодического изложения в музыке.

При обсуждении этого вопроса на семинарах с вузовскими студентами интереснее рассмотреть более глубокие связи технологии со стиливым мышлением творца. Это воз-

можно на примере аналогий музыки и живописи романтизма.

Эстетика романтизма тесно связана с особенностями нового мироощущения, в котором начинают преобладать интерес к субъективному, психологизм, стихийно-эмоциональное начало. Этим объясняется повышенное значение спонтанности в творческом процессе романтиков. В поле зрения композиторов и художников попадают такие формы, жанры и технологии, по отношению к которым мастер может быть максимально свободным. Для иллюстрации этой мысли можно прибегнуть к обсуждению *этюда* как романтического явления.

И в музыке, и в изобразительном искусстве этюд – по преимуществу инструктивный тип (жанр) произведения со сходными функциями: в одном случае он служит для развития и совершенствования исполнительской виртуозности, в другом – для технологической разработки отдельных мотивов будущей картины. Однако в практике романтизма на первый план выходит иная функция этюда – значение спонтанного наброска с натуры, отражающего непосредственное состояние образа (объекта). Это качество переносится в эстетическое измерение, вследствие чего появляется характерное свойство *этюдности*, обнаруживающееся в целом ряде камерных форм и жанров романтизма. Этюдность присуща, например, живописным пейзажам и портретам Т. Жерико, Э. Делакруа, Д. Констебля, У. Тернера. При этом вырабатывается новая, ранее не характерная, практика создания полотна в условиях пленэра, здесь и сейчас, подразумевающая принципиальную незавершенность изобразительной формы. Быстрота и динамика работы диктовала новые технические приемы: беглость и обобщенность рисунка, отказ от детальной разработки колорита в пользу крупных цветовых объемов (цветовых пятен),

господство эмоциональности над рациональной конструктивностью.

Переводя обсуждение темы в сферу музыки, важно показать, как этюдность становится новым качеством музыкальной формы и композиторской техники. В частности, необходимо обратиться к примерам, иллюстрирующим новое образно-эмоциональное качество самого жанра этюд. Идеальный образец такого рода – этюды Ф. Шопена, трансформирующиеся в различные (программные, картинно-зрелищные, лирико-психологические и проч.) зарисовки из альбома романтической души. Свойство этюдности можно рассмотреть на примере многочисленных камерных инструментальных жанров, широко развившихся в музыке романтизма, – прелюдий, ноктюрнов, музыкальных моментов, экспромтов и т.д. Одновременно можно провести обобщенный анализ фактуры малых романтических форм, поставив перед студентами вопрос о сходстве технических приемов живописи и музыки.

В целом круг аспектов для профильного изучения стиливых аналогий музыки и странственных искусств чрезвычайно широк. Уровень вузовского образования позволяет, например, затронуть одну из самых сложных тем такого рода – синестезии и синестетики. Подобный разговор может стать предметом для особой дискуссии, либо семинара в пределах какой-либо учебной темы (Искусство Серебряного века).

Таким образом, гуманитарный курс «История искусства» может и должен приобрести принципиально иное качественное содержание, стать неотъемлемой частью профессионального становления будущего специалиста в области музыкального искусства и педагогики. Эта задача воспринимается одной из важнейших на современном этапе развития художественного образования России.

Литература:

1. Даниэль, С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейский живописи XVII века / С.М. Даниэль. – Ленинград : Искусство, 1986. – 220 с. – Текст : непосредственный.
2. Ровенко, Е.В. Никола Пуссен и учение о музыкальных модусах / Е.В. Ровенко. – Текст : непосредственный // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – Том 5. – Вып. 3. – С. 126–167.

References:

1. Danijel', S.M. Kartina klassicheskoj jepohi. Problema kompozicii v zapadnoevropejskij zhivopisi XVII veka / S.M. Danijel'. – Leningrad : Iskusstvo, 1986. – 220 s. – Tekst : neposredstvennyj.
2. Rovenko, E.V. Nikola Pussen i uchenie o muzykal'nyh modusah / E.V. Rovenko. – Tekst : neposredstvennyj // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. – 2014. – Tom 5. – Vyp. 3. – S. 126–167.

Для цитирования: Кенжетаева, А.И. Содержание исполнительских умений у будущих хореографов в вузах Республики Казахстан / А.И. Кенжетаева, Н.Ф. Спинжар. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 10–13. – Библиогр.: с. 13 (7 назв.).

УДК:792.8(574)

Кенжетаева Алия Илюгалиевна,

Западно-Казахстанский университет имени Махамбета Утемисова,
старший преподаватель кафедры «Хореография и культурно-досуговая работа»
Республика Казахстан, г. Уральск;

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», аспирант

E-mail: akenzhetaeva80@mail.ru

Россия, Московская область, г. Химки

Спинжар Наталья Федоровна,

кандидат педагогических наук, профессор;

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», профессор

E-mail: spinjar@mail.ru

Россия, Московская область, г. Химки

СОДЕРЖАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ У БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

Аннотация. В образовательном процессе будущих хореографов в вузах Республики Казахстан авторы данной статьи отводят важную роль формированию исполнительских умений. Однако формирование исполнительских умений в национальном танце не происходит должным образом по ряду причин. Авторы рассматривают, анализируют понятие и содержание исполнительских умений у будущих хореографов в процессе изучения казахского танца с целью помочь будущему хореографу расширить рамки возможности формирования исполнительских умений при помощи казахской национальной хореографии.

Ключевые слова: исполнительские умения; будущий хореограф; национальная хореография.

Aliya Kenzhetaeva,

West Kazakhstan University named after Makhambet Utemisov,
Senior Lecturer of Department of Choreography and Cultural and Leisure Work
Republic of Kazakhstan, Uralsk;

Moscow State Institute of Culture, Postgraduate Student

E-mail: akenzhetaeva80@mail.ru

Russia, Moscow Region, City of Khimki

Natalia Spinzhar,

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor;

Moscow State Institute of Culture, Professor

E-mail: spinjar@mail.ru

Russia, Moscow Region, City of Khimki

THE CONTENT OF PERFORMANCE SKILLS OF FUTURE CHOREOGRAPHERS IN THE UNIVERSITIES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

Annotation. In the educational process of future choreographers in the universities of the Republic of Kazakhstan, the authors of this article assigns an important role in the formation of performing skills. However, the formation of performing skills in the national dance does not occur properly for a number of reasons. Thus, the authors considers, analyzes the concept and content of «performing skills» for future choreographers in the process of studying Kazakh dance, the purpose of which is to help the future choreographer expand the scope of the possibility of forming performing skills with the help of Kazakh national choreography.

Keywords: performance skills; future choreographer; national choreography.

Современные тенденции развития профессионального образования в Казахстане в сфере хореографического искусства связаны с

качественным уровнем профессиональной педагогической деятельности педагога-хореографа. Профессиональная деятельность

педагога-хореографа в основном зависит от уровня владения исполнительскими умениями, при помощи которых он способен методически правильно подать хореографический материал; передать технику исполнения, образ, сюжет хореографической композиции; найти подход к обучающимся; привить любовь к культурным и духовным ценностям национального достояния, уважение к передовому педагогическому опыту; воспитать силу духа, выдержанность, дисциплину, ответственность, выносливость. Исполнительские умения будущих хореографов формируются в образовательном процессе на базовых специальных хореографических дисциплинах, где главными являются классический и национальный танец.

Однако практика показывает, что по ряду причин в формировании данных умений имеются трудности. В процессе изучения движений казахского танца студенты испытывают трудности следующего характера: неумение управлять мышечным аппаратом, недостаточная фиксация движений и ракурсов казахского танца, ограниченная амплитуда исполнения движений, недостаточно выворотные позиции ног, недостаточно развитые: шаг, гибкость корпуса, прыжок, а также недостаточная общая техническая выносливость и физическая подготовленность. Рассмотрим понятия «исполнительство» и «умения».

В словаре Ожегова понятие «исполнительство» определяется как «деятельность музыкантов, певцов, танцоров и т. д.» [5]. Отдельно для хореографии научного определения данного понятия на сегодняшний день не имеется. Белорусский исследователь Н.А. Дорохович, взяв за основу понятие «музыкальное исполнительство» и применив его к хореографии, предлагает ввести данное понятие в научно-практическую деятельность: «хореографическое исполнительство – это творческий процесс воссоздания хореографической композиции средствами исполнительского мастерства» [1, с. 38].

Термин «умение» часто сравнивают с понятием «навык», и на данный момент имеются спорные суждения разных авторов, одни из которых считают умение начальной формой навыка, а навык – итогом деятельности, другие же говорят, что именно навык – первоначальная стадия умения, а умение – наивысшая степень в профессиональной деятельности. Большинство психологов (И.А. Каиров, П.М. Шимбирев, Р.Г. Лемберг, К.Н. Корнилов, Л.М. Шварц) отводят навыку наивысшую степень деятельности. Педагоги же (М.А. Данилов, Б.П. Есипов, Н.А. Сорокин, Ю.К. Бабанский, М.И. Махмутов и др.) считают умение наивыс-

шей степенью развития личности. Нашей теме и исследованию близка теория К. Платонова: «Умение – это способность выполнять какую-либо деятельность в новых для человека условиях, приобретенная им на основе ранее полученных знаний и навыков» [7].

Все вышесказанное дает нам основание попытаться охарактеризовать термин «исполнительские умения». Итак, исполнительские умения – это технически качественные двигательные умения, оформленные грамотностью, легкостью, логичностью, аккуратностью исполнения; наполненные смыслом; выработанные путем ежедневного тренажа классического танца в эстетических, этических, сценических нормах; посредством выразительных жестов и актерского мастерства передают образ, сюжет хореографии и замысел балетмейстера.

В данной работе мы рассматриваем исполнительские умения будущих хореографов в процессе изучения казахского танца. Таким образом, мы приходим к выводу, что исполнительские умения казахского танца – это исполнение характерных специфических движений в пластической форме, точность исполнения и национальная выразительность казахского танца в синтезе с европейскими канонами классического танца.

В подтверждении наших мыслей исследователь казахского балетного искусства Г.Т. Жумасейтова описывает исполнение национальной хореографии следующим образом: «оригинальность и образная целостность национального балета – прежде всего в тонко подмеченном национальном колорите, который должен пронизывать каждый образ, каждый танец и каждую мизансцену. Это достигается не прямым цитированием элементов народного танца, не воспроизведением тех или иных этнографических обычаев, а характером самой пластики, манерой, в которой выполняются те или иные движения, в их чисто пластической окраске» [2, с. 30].

Казахский народный танец состоит из большого набора специфических движений рук, ног, разновидностей ходов, изящных женских перегибов корпуса, быстрых и высоких мужских прыжков.

Исполнительские умения казахского танца мы разделили на компоненты, которые можно определить как:

– технический компонент (грамотное исполнение движений ног, рук, гибкость корпуса и рук, легкость движений ног и прыжка, координация движений, выносливость и выдержка организма в технически сложных танцах);

– артистический компонент (передача художественного образа, выразительность, артистизм, музыкальное исполнение);

– компонент художественного восприятия (художественное восприятие первых отечественных балетов, преемственность поколений, патриотичность).

Технический компонент отражает базовые движения казахского танца с точным и виртуозным его исполнением. Методика его преподавания описана в работах отечественных хореографов-балетмейстеров – Ш. Жиенкуловой, Д. Абирова, А. Исмаилова, О.В. Всеволодской-Голушкевич, А.К. Кульбековой, Т.О. Изим. В данных трудах поэтапно и до мелочей собраны и описаны методики исполнения движений казахского танца. По нашему мнению, можно разделить технический компонент на следующие критерии: 1) содержание казахского танца; 2) техника исполнения казахского танца; 3) академическая точность.

1. Содержание казахского танца отражает использование объединенных одной тематикой многообразных движений в лексике казахского танца. Например, на основе научных исследований были выявлены разные направления казахских танцев, классифицированных на группы: ритуально-обрядовые, воинственно-охотничьи, бытовые-подражательные, социально-сюжетные, массовые и сольные, плясовые (танцы на хореографическую лексику), лирические.

2. Техника исполнения казахского танца определяется количественными и качественными критериями в технически сложных движениях казахского танца. Использование в танцах туров, пируэтов, вращений, прыжков и т. д.

3. Академичная точность казахского танца определяется качеством исполнения: точные и правильные позиции рук и ног академического казахского танца, натянутость стоп, сохранение классического апломба в процессе исполнения движений казахского танца.

Артистический компонент включает в себя: 1) передачу сценического образа; 2) музыкальность исполнения.

1. Передача сценического образа и балетмейстерской авторской задумки – умение передать внутренние переживания героя посредством пластических движений, мимики, актерского мастерства; умение проникнуть в смысл происходящего внутри хореографической композиции, сопереживать герою и донести до зрителя идею авторской задумки.

2. Музыкальность исполнения казахского танца. Казахская фольклорная музыка

имеет очень сложный ритм, в ней имеются самые различные ритмы и музыкальные размеры танцевальных песен и би-кюев, имеющих $2/4$, $12/8$, $5/8^2$, $Л$ и сложные $2/4 + 3/8$ и др. Учебные комбинации также могут быть составлены не по «квадратному» принципу. Они могут быть, например, на 25 или на 17 тактов. Главной задачей в этом случае является музыкальность исполнения, эмоциональная и методическая завершенность комбинации и музыкальной фразы [4, с. 125].

Поэтому музыкальность исполнения, умение слышать ритм, улавливать особенные мотивы казахской музыки, вникнуть в характер темы, «пропеть музыку» пластикой танца – необходимые умения для хореографа; музыка и хореография должны соответствовать друг другу – все перечисленные умения дополняют артистический компонент в структуре исполнительских умений будущего хореографа.

Компонент художественного восприятия (художественное восприятие первых отечественных балетов, преемственность поколений, патриотичность).

Первый национальный балет – это устоявшаяся система правил исполнения по мировому стандарту хореографических движений, окрашенных своеобразием национального колорита, воспринимаемая зрителем как некая философия жизни своего народа. Это некая призма, через которую воспринимается этот мир. Поэтому ориентиром в художественном развитии будущего хореографа должны служить национальные балетные спектакли – как важный компонент в формировании исполнительских умений.

Первый образец балетного спектакля отражает исполнительское искусство национальной культуры, традиции, способствует эстетическому созерцанию, сопереживанию, создает условия погружения личности в национальную историческую атмосферу. В связи с этим национальный балет предоставляет будущему хореографу возможность полноценного восприятия национальной исполнительской культуры. При этом процесс восприятия происходит не пассивно, а активно – с изучением, анализом, оценкой главных героев, объектов данного спектакля. Восприятие – это сложный психологический феномен, который является необходимым условием жизнедеятельности человека [6, с. 13].

Особенности психологического восприятия хореографического произведения были описаны у В.Н. Карпенко и Е.Н. Артемовой: «Основное психологическое воздействие хореографического произведения состоит в осо-

знанности движения как возможности передать смыслы и идеи путем совершенства тела танцовщика-исполнителя. Психологическое восприятие зрителем хореографического произведения в целом определяется совокупностью физических, эмоциональных ощущений, а также интеллектуальной составляющей, наиболее способствующих пониманию смысла» [3, с. 139].

Таким образом, нами было описано и проанализировано содержание исполнительских умений в казахском танце. Для эффективного и качественного развития исполнительских умений у будущих хореографов мы

предлагаем использование и внедрение академического казахского танца в образовательную программу 6В02105 Хореография. Это поможет будущему хореографу методически правильно подать хореографический материал, передать технику исполнения, образ, сюжет хореографической композиции; найти подход к обучающимся, привить любовь к культурным и духовным ценностям национального достояния, уважение к передовому педагогическому опыту, воспитать силу духа, выдержанность, дисциплину, ответственность, выносливость.

Литература:

1. Дорохович, Н.А. Понятие «Хореографическое исполнительство»: дефиниция, структура, сущностные характеристики / Н.А. Дорохович. – Текст : электронный // Весті БДПУ. Серія 1. – 2020. – № 1. – С. 37–40. – URL: https://elib.bspu.by/bitstream/doc/47549/1/_120201037.pdf (дата обращения: 12.02.2023).
2. Жумасейтова, Г.Т. Страницы казахского балета / Г.Т. Жумасейтова. – Астана : Ел Орда, 2001. – 144 с. – Текст : непосредственный.
3. Карпенко, В.Н. Психологические особенности восприятия художественного произведения / В.Н. Карпенко, Е.С. Артемова – Текст : электронный // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 1 (76). – С. 136–140. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-osobennosti-vozpriyatiya-horeograficheskogo-proizvedeniya/viewer> (дата обращения: 23.02.2023).
4. Кульбекова, А.К. Теория и методика преподавания казахского танца : учебник / А.К. Кульбекова. Астана : Изд, 2012. – 200 с., ил. – Текст : непосредственный.
5. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – Текст : электронный. – 4-е изд., доп. – Москва : Азбуковник, 2000. – 940 с. – URL: avidreaders.ru_tolkovyy-slovar-russkogo-yazyka-1.pdf (дата обращения: 22.02.2023).
6. Панов, В.И. Психология восприятия движения: гносеологическая, онтологическая, трансцендентальная парадигмы / В.И. Панов. – Текст : непосредственный // Психология восприятия сегодня: парадигмы, теории, эмпирика : сборник научных статей. – Москва, 2019. – С. 11–24.
7. Платонов, К.К. Вопросы психологии труда / К.К. Платонов. – Москва : Медгиз, 1974. – 218 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Dorokhovich, N.A. Ponyatie «Khoreograficheskoe ispolnitel'stvo»: definitsiya, struktura, sushchnostnye kharakteristiki / N.A. Dorokhovich. – Tekst : elektronnyy // Vestsi BDPY. Seryya 1. – 2020. – № 1. – S. 37–40. – URL: https://elib.bspu.by/bitstream/doc/47549/1/_120201037.pdf (data obrashcheniya: 12.02.2023).
2. Zhumaseitova, G.T. Stranitsy kazakhskogo baleta / G.T. Zhumaseitova. – Astana : El Orda, 2001. – 144 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Karpenko, V.N. Psikhologicheskie osobennosti vozpriyatiya khudozhestvennogo proizvedeniya / V.N. Karpenko, E.S. Artemova – Tekst : elektronnyy // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. – 2020. – № 1 (76). – S. 136–140. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-osobennosti-vozpriyatiya-horeograficheskogo-proizvedeniya/viewer> (data obrashcheniya: 23.02.2023).
4. Kul'bekova, A.K. Teoriya i metodika prepodavaniya kazakhskogo tantsa : uchebnik / A.K. Kul'bekova. Astana : Izim, 2012. – 200 s., il. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Ozhegov, S.I. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka / S.I. Ozhegov, N.Yu. Shvedova. – Tekst : elektronnyy. – 4-e izd., dop. – Moskva : Azbukovnik, 2000. – 940 s. – URL: avidreaders.ru_tolkovyy-slovar-russkogo-yazyka-1.pdf (data obrashcheniya: 22.02.2023).
6. Panov, V.I. Psikhologiya vozpriyatiya dvizheniya: gnoseologicheskaya, ontologicheskaya, transtsendental'naya paradigmy / V.I. Panov. – Tekst : neposredstvennyy // Psikhologiya vozpriyatiya segodnya: paradigmy, teorii, empirika : sbornik nauchnykh statey. – Moskva, 2019. – S. 11–24.
7. Platonov, K.K. Voprosy psikhologii truda / K.K. Platonov. – Moskva : Medgiz, 1974. – 218 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Кешишян, В.П. Некоторые аспекты педагогических принципов Белы Бартока на примере фортепианного цикла «Микрокосмос» / В.П. Кешишян, Н.Н. Рыбакова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 14–18. – Библиогр.: с. 17 (9 назв.).

УДК 78

Кешишян Вера Петровна,

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

E-mail: nika-petrova-99@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Рыбакова Наталья Николаевна,

профессор, Заслуженная артистка РФ;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
профессор кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства

E-mail: rnn@asv.me

Россия, г. Челябинск

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ БЕЛЫ БАРТОКА НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «МИКРОКОСМОС»

Аннотация. Данная публикация посвящена рассмотрению основных педагогических принципов Белы Бартока, воплощённых в фортепианном цикле «Микрокосмос» посредством новых, постро-мантических средств музыкальной выразительности в сочетании с уникальной трактовкой интонационных, ладогармонических, ритмических особенностей фольклора не только родной Венгрии, но многих других стран и даже континентов.

Ключевые слова: композитор; «Микрокосмос»; Барток; исполнительские навыки; обучение.

Vera Keshishyan,

South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky,

Concertmaster of the Department of Choral Conducting

E-mail: nika-petrova-99@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Natalia Rybakova,

Professor, Honored Artist of the Russian Federation;

South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky,

Professor of the Department of Special Piano and Chamber-concertmaster Art

E-mail: rnn@asv.me

Russia, Chelyabinsk

SOME ASPECTS OF BELA BARTOK'S PEDAGOGICAL PRINCIPLES ON THE EXAMPLE OF THE PIANO CYCLE «MICROCOSM»

Annotation. This publication is devoted to the consideration of the basic pedagogical principles of Bela Bartok, embodied in the piano cycle «Microcosmos» through new, post-romantic means of musical expression in combination with a unique interpretation of intonation, ladoharmonic, rhythmic features of folklore not only native Hungary, but many other countries and even continents.

Keywords: composer; «Microcosm»; Bartok; performing skills; education.

В направлении детской фортепианной педагогики Бела Виктор Янош Барток прошёл большой тридцатилетний путь – от альбома «Детям» (1908–1909), состоящего из 85 пьес, до такого уникального проекта, как «Микрокосмос» (1926–1939), включающего 153 пьесы

в 6-ти тетрадах. Кроме вышеуказанных сборников следует вспомнить «Десять легких пьес для фортепиано» (1908), «Фортепианную школу», которая была известна под названием «Школа Бартока и Решовски» (1913) и «Девять маленьких пьес для фортепиано» (1926).

«Микрокосмос» же явился последним и самым фундаментальным циклом для детей в творчестве композитора.

Столь серьёзное внимание данной теме не уделял ни один из предшественников автора. Следует отметить, что цикл существенно отличается от произведений других композиторов тем, что пьесы «Микрокосмоса» представляют собой и школу обучения игре на фортепиано, и школу композиторской техники. Они связаны не только с фортепианным творчеством Б. Бартока, одновременно отражая его исполнительскую манеру, но также являются результатом его преподавательской, редакторской, этнографической и музыкально-публицистической деятельности.

Интересно, что данные пьесы не просто показывают нам мир ребёнка глазами взрослого (это мы наблюдали в других циклах для детей), но и представляют собой логически поэтапное описание принципов фортепианной техники и особенностей стиля композитора. Взаимопроникновение идей формирования музыкального мышления и обучения пианистическим навыкам также существенно отличает цикл от всех предшествующих произведений для детей и юношества.

Кроме того, показательным является тот факт, что нам доселе были известны школы игры на фортепиано, составленные редакторами из пьес композиторов разных стран, а «Микрокосмос» Белы Бартока представляет собой монографическую школу, целую систему музыкального воспитания.

Само название цикла произошло от греческого «mikros» и «kosmos» – «мир в малом», что действительно является общим замыслом, который последовательно и методично воплощается Бартоком на протяжении этих миниатюр.

Данный сборник состоит из 153 пьес в 6-ти тетрадах, расположенных по принципу возрастающей технической трудности. Инструктивным материалом он считал первые 60 миниатюр. Все простейшие технические проблемы сконцентрированы в трех начальных тетрадах, которые рекомендуется использовать в течение двух первых лет обучения.

Условно все шесть тетрадей можно разделить следующим образом: с 1-й по 3-ю – получение необходимых технических навыков, 4-я тетрадь является переходной ступенью от начального периода обучения к более сложному синтезу элементов музыкального языка и фортепианной техники, а последние 5-я и 6-я тетради подводят итог полученным навыкам.

В настоящей работе предлагается более подробное разделение пьес на две большие группы и несколько подгрупп по развитию необходимых навыков.

1 группа – технологическая сторона обучения:

- 1) упражнения на различные виды пианистической техники;
- 2) полифонические приёмы;
- 3) метроритмическая техника.

2 группа – образно-ассоциативная сторона обучения: ладотональные и интонационные особенности, предполагающие знакомство с разными танцевальными, песенными жанрами и программностью.

О каждой из категорий будет рассказано ниже более детально.

Первоначально происходит обучение синхронности унисонного звучания, и это основная задача в пьесах с 1-й по 21-ю, что нередко отражено в самих названиях («Унисоны» №№ 1–6 и 18–21). В миниатюрах № 8 и № 26 добавляется приём репетиций, собственно, они так и называются. Далее композитор предлагает ознакомление с регистрами и их тембровой окраской (№ 14 «Вопрос и ответ», № 16 «Параллельное движение со сменой позиций»), контрастными штрихами («Стаккато и легато» № 38 и № 39), динамическими упражнениями на распределение звучности (№ 46 «Увеличение–уменьшение», № 49 «Crescendo-Diminuendo»).

Отметим, что на протяжении первых трех тетрадей осуществляется постепенное развитие двигательных навыков на основе многовариантно разработанного позиционного принципа с учётом всевозможных фактурных, артикуляционных, темповых, динамических и прочих модификаций.

Начиная с третьей тетради, появляются более сложные технические приёмы – терции («Терции против одного голоса» № 67), трезвучные аккорды («Аккордовое упражнение» № 69). С пятой тетради уже включаются в работу крупная октавная и аккордовая техники («Новая венгерская песня» № 127, «Марш» № 147, «Шесть танцев на болгарские ритмы» №№ 148–153).

Лишь в начале четвертой тетради появляется пьеса № 98 «Подкладывание первого пальца», но и после включения гаммообразных композиций позиционный принцип остаётся доминирующим. Такими средствами композитор заботится об укреплении пальцев, развитии точного прикосновения и ощущения клавиатуры.

Важное место в сборнике занимают полифонические приёмы, идущие от простого к сложному (прямые и противоположные имитации, каноны, контрапунктические перестановки голосов). В основном, преобладает имитационная полифония, но подголосочная и контрастная тоже присутствуют. Данную группу пьес иллюстрируют такие примеры, как «Имитация и контрапункт» № 22, «Канон в октаву» № 28, «Имитация в отражении» № 29, «Две хроматические инвенции» № 91, № 92 и № 145, «Тема и инверсия» № 114 и многие другие.

Ещё хотелось бы заметить, что голоса в полифонической фактуре Белы Бартока тесно расположены по отношению друг к другу, и это способствует быстрому развитию музыкального слуха учащегося, так как в тембральной однородности звучания требуется более детальное умение дифференцировать фактуру, слышать каждый голос в отдельности.

Также отметим, что «Микрокосмос» – это подлинная энциклопедия средств и приёмов ритмической техники, очень многие из которых непосредственно связаны с венгерскими ритмами, либо используют своеобразие ритмики других народов.

Все ритмические элементы в цикле направлены на нарушение метроритмической симметрии, среди них можно обнаружить переменный размер, в том числе и сочетание размеров, разных по метру, симметричности и составу («Унисон» № 137, «Тема и отражение» № 141, «Марш» № 147), переменный акцент («Акценты» № 57, «Бурре» № 117), синкопы, метрическое смещение сильной доли за счёт паузы или укрупнения длительностей («Вариации на народную мелодию» № 112, «Вечное движение» № 135), остинато, на фоне которого происходит интенсивное ритмическое варьирование мелодического голоса («Югославский стиль» № 40, «Остинато» № 146).

Перейдём ко второй, не менее значимой группе исполнительских навыков, связанных с развитием образно-ассоциативного мышления.

В «Микрокосмосе» параллельно с постепенным освоением различных технических приёмов планомерно и последовательно решается задача развития ладовых представлений обучающегося на материале ладов народной музыки («Дорийский лад» № 32, «Фригийский лад» № 34, «Лидийский лад» № 37), пентатоники (№ 61 «Пентатоническая мелодия»), целотонных (№ 136 «Целотонный звукоряд») и хроматических ладов (№ 54 «Хроматизмы»), а также сочетания противоположных тоналностей («Мажор и минор» № 59).

Что касается интонационной стороны «Микрокосмоса», то она имеет многонациональную народно-песенную, танцевальную основу. Это является одним из ведущих факторов, определяющих характер мелодики в цикле. Здесь, помимо родной венгерской, встречаются национальные культуры других стран, фигурирующие в названиях пьес: «Югославский стиль» № 40, «Трансильванский стиль» № 53 (Румыния), «Восточный стиль» № 58, «Из Исландии на Бали» № 109, «Болгарские ритмы» № 113 и № 115.

Если говорить о жанровых особенностях, то в цикле преобладают такие танцевальные пьесы, как менуэт (№ 50), бурре (№ 117), марш (№ 147), скерцо (№ 82), крестьянский танец (№ 128), сицилиана (№ 51 «Волны»), медленный танец (№ 33). Песенных жанров, как таковых, совсем немного, но среди них интересно отметить № 24 «Пастораль» с пастушьими наигрышами и № 45 «Медитацию» с её однообразной гармонией, покачивающимися фигурациями и ритмическим рисунком, отвечающим образу колыбельной песни.

Также в «Микрокосмосе» есть и программные пьесы с соответствующими названиями, давая которые Барток опирался на традиции «Альбома для юношества» Р. Шумана и «Детского альбома» П. Чайковского. Их сравнительно немного – всего лишь 26. В их числе «Медитация» № 45, «Ярмарка» № 47, «Танец дракона» № 82, и даже есть две пьесы стилизации, выдержанные в жанре *in memoriam*: № 79 «Памяти Баха» и № 80 «Памяти Шумана».

Завершая разговор об образно-ассоциативной сфере цикла, следует сказать о некоторых особых функциях применения педали, а именно – *j* колористической, декоративной и звукоизобразительной, где иногда имитируются отнюдь не музыкальные звуки (например, в «Ярмарке» № 47 колористическая педаль помогает создать образ шумного гула толпы). Весьма интересно применение ручной педализации в «Обертоне» (№ 102 – характерный «педальный» звуковой шлейф без нажатия правой педали за счёт беззвучного нажатия и удерживания определенных клавиш, вследствие чего оказываются открытыми только строго определённые демпферы).

Помимо сольных пьес композитор также вводит в сборник некоторые моменты ансамблевого исполнительства, представленного четырьмя песнями для голоса и фортепиано (№ 65 «Диалог», № 74 «Венгерская песня», № 95 «Песня о Лисе», № 127 «Новая венгерская

народная песня») и четырьмя фортепианными дуэтами (№ 43 «Венгерский стиль», № 44 «Противоположное движение», № 55 «Триоли в лидийском ладу», № 68 «Венгерский танец»).

Также необходимо сказать несколько слов о завершающих цикл «Шести танцах на болгарские ритмы» (№№ 148–153). Это, безусловно, концертные виртуозные произведения, в которых задействуется весь арсенал технических приёмов и средств музыкальной выразительности фортепианного исполнительства:

- используются все виды фактур – полифоническая, гомофонно-гармоническая, фигурационная;

- присутствуют все виды пассажей на мелкую и крупную техники (гаммообразные последования, двойные ноты, октавы и аккорды), множество репетиций, приём *martellato*, неизменно большие скачки (особенно в басах);

- огромное количество различных штриховых и динамических градаций;

- гигантский диапазон развития музыкального материала по всем регистрам;

- широкое использование педали в различных функциях;

- и, наконец, ранее не встречавшиеся во всём «Микрокосмосе» – морденты, трели, *gruppetto* и *arpeggiato*.

Литература:

1. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л.Е. Гаккель. – Ленинград : Советский композитор, 1990. – 288 с. – Текст : непосредственный.

2. Малинковская, А.В. «Микрокосмос» Бартока / А.В. Малинковская. – Москва : Музыка, 2010. – 72 с. – Текст : непосредственный.

3. Малинковская, А.В. О некоторых универсалиях педагогической мысли в области фортепианного исполнительства / А.В. Малинковская. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2022. – № 10 (2). – ISSN 2309-1428. – С. 9–28.

4. Манякин, В.И. О «фортепианной школе» (1913) венгерских музыкантов-педагогов Белы Бартока и Шандора Решовски / В.И. Манякин. – Текст : электронный // Молодой учёный. – 2016. – № 5 (109). – С. 28–31. – URL: <https://moluch.ru/archive/109/26758/> (дата обращения: 21.12.2022).

5. Мартынов, И.И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И.И. Мартынов. – Москва : Музыка, 1970. – 504 с. – Текст : непосредственный.

6. Нестьев, И. Бела Барток : монография / И. Нестьев. – Москва : Музыка, 1969. – 800 с. – Текст : непосредственный.

7. Belcanto.ru : [сайт]. – Санкт-Петербург, 2002–2023. – URL: <https://www.belcanto.ru/bartok.html> (дата обращения: 23.11.2022). – Текст : электронный.

8. Mydocx.ru : [сайт]. – 2015–2023. – URL: <https://mydocx.ru/12-32159.html> (дата обращения: 19.12.2022). – Текст : электронный.

9. Soundtimes.ru : [сайт]. – Москва, 2020. – URL: <https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/bela-bartok> (дата обращения: 14.11.2022). – Текст : электронный.

References:

1. Gakkel', L.E. Fortepiannaya muzyka XX veka. Ocherki / L.E. Gakkel'. – Leningrad : Sovetskiy kompozitor, 1990. – 288 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Таким образом, «Шесть танцев на болгарские ритмы» подводят мощный итог целому циклу из 153-х пьес, объединяя все исполнительские техники, которым обучался начинающий пианист в течение постепенного освоения всех шести тетрадей.

Исходя из вышеупомянутых факторов, мы приходим к выводу, что «Микрокосмос» представляет собой многогранный, дидактически направленный сборник, охватывающий период обучения игре на фортепиано от начальных классов детской музыкальной школы до средних профессиональных учебных заведений. Бела Барток знакомит обучающихся с техническими и полифоническими приёмами, с необычными ритмическими рисунками, ладотональными, интонационными и жанровыми особенностями музыки разных стран и звукоизобразительностью программных пьес.

Именно этим и подтверждается концепция цикла – «мир в малом» – многие миниатюры занимают всего три-четыре строчки нотного стана, но даже в таких микрообъёмах можно обнаружить множество интересных деталей и задач как для совсем юного, так и более опытного исполнителя.

2. Malinkovskaya, A.V. «Mikrokosmos» Bartoka / A.V. Malinkovskaya. – Moskva : Muzyka, 2010. – 72 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Malinkovskaya, A.V. O nekotorykh universalnykh pedagogicheskoy mysli v oblasti fortepiannogo ispolnitel'stva / A.V. Malinkovskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 10 (2). – ISSN 2309–1428. – S. 9–28.
4. Manyakin, V.I. O «fortepiannoy shkole» (1913) vengerskikh muzykantov-pedagogov Bely Bartoka i Shandora Reshovski / V.I. Manyakin. – Tekst : elektronnyy // Molodoy uchenyy. – 2016. – № 5 (109). – S. 28–31. – URL: <https://moluch.ru/archive/109/26758/> (data obrashcheniya: 21.12.2022).
5. Martynov, I.I. Ocherki o zarubezhnoy muzyke pervoy poloviny XX veka / I.I. Martynov. – Moskva : Muzyka, 1970. – 504 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Nest'ev, I. Bela Bartok : monografiya / I. Nest'ev. – Moskva : Muzyka, 1969. – 800 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Belcanto.ru : [sayt]. – Sankt–Peterburg, 2002–2023. – URL: <https://www.belcanto.ru/bartok.html> (data obrashcheniya: 23.11.2022). – Tekst : elektronnyy.
8. Mydocx.ru : [sayt]. – 2015–2023. – URL: <https://mydocx.ru/12-32159.html> (data obrashcheniya: 19.12.2022). – Tekst : elektronnyy.
9. Soundtimes.ru : [sayt]. – Moskva, 2020. – URL: <https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/bela-bartok> (data obrashcheniya: 14.11.2022). – Tekst : elektronnyy.

Для цитирования: Мещерякова, Н.И. Поэзия Серебряного века в вокальном творчестве Сергея Прокофьева / Н.И. Мещерякова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 19–22. – Библиогр.: с. 21 (11 назв.).

УДК 78.071.1

Мещерякова Наталья Ивановна,

профессор;

ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»,

и.о. заведующего кафедрой вокального искусства, профессор

E-mail: bemolsi@yandex.ru

Россия, г. Волгоград

ПОЭЗИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Аннотация. Автор статьи рассматривает вокальные циклы Сергея Прокофьева на стихи поэтов Серебряного века, где ярко раскрыт талант композитора-лирика, композитора-романтика. В данной статье представлен исполнительский анализ вокальных произведений композитора что очень важно для начинающих вокалистов-исполнителей.

Ключевые слова: многогранность таланта; поэзия Серебряного века; вокальная мелодия; фразировка; декламационность; прокофьевская интонация; гармонический колорит.

Natalia Meschseriakova,

Professor;

Volgograd State Institute of Arts and Culture,

Acting Head of the Department of Vocal Art, Professor

E-mail: bemolsi@yandex.ru

Russia, Volgograd

POETRY OF THE SILVER AGE IN THE VOCAL WORK OF SERGEI PROKOFIEV

Annotation. The author of the article examines the vocal cycles of Sergei Prokofiev on the poems of poets of the Silver Age, where the talent of the lyric composer, romantic composer is vividly revealed. This article presents a performance analysis of the composer's vocal works, which is very important for novice vocal performers.

Keywords: versatility of talent; poetry of the Silver Age; vocal melody; phrasing; declamation; Prokofiev intonation; harmonic color.

Сергей Прокофьев является классиком XX века. Это один из корифеев отечественной музыки, величайший мелодист, обладатель яркого многогранного таланта, создавший музыке не только экспрессивную, но полную подлинной красоты. Противоречивость свойственна всякой творческой личности, видимо, поэтому и появляется дерзкая музыка С. Прокофьева, которая завораживает своей кипучей энергией. Его творчество было исполнено труда и горения, а также сложностей и противоречий. Он был искателем новой простоты, в которой находил необыкновенную, неслыханную красоту.

У Прокофьева был альбом для записей, который он назвал «Что Вы думаете о солнце?», в нем оставляли записи видные деятели искусства – Шалапин, Мясковский, Капабланка и многие другие. А. Рубинштейн, к примеру,

написал следующее: «Лучше всего я постигаю Солнце благодаря нескольким гениальным личностям, с которыми я имею счастье быть знакомым. Король-солнце сказал: «Государство – это я!». Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: «Солнце – это я!» (Артур Рубинштейн) [1, с. 110].

Свыше ста опусов создано композитором, его гений блистал во многих жанрах, в том числе и камерно-вокальных: «Пять стихотворений К. Бальмонта», «Пять стихотворений А. Ахматовой».

В 1915 году Прокофьева заинтересовал сборник стихов Анны Ахматовой, и в течение нескольких дней он пишет музыку к пяти стихотворениям. В результате появился цикл романсов, центром которого является тема солнца. В музыке на стихи А. Ахматовой отчетливо проступает лирическая направленность

дарования композитора. Вокальная партия, так же, как и фортепианная, пронизана нежной акварельностью.

Первый романс цикла «Солнце комнату наполнило...» поражает своим светлым настроением. Тонкие, искренние стихи А. Ахматовой обогащаются гениальной музыкой великого мастера. Романс написан довольно высоко тесситурно, и это звучит как подтверждение игры солнечных лучей. Вокальная линия выразительна и пластична, что говорит о редком слиянии музыкального и поэтического образов. Для исполнения этот романс довольно труден: во-первых, высокотесситурная вокальная мелодия; во-вторых, певица должна владеть многими красками своего голоса, чтобы передать то светлое, восторженное состояние, которое задумано автором; в-третьих, динамика романса сдержанна – это лишний раз подчеркивает возвышенность данного произведения. Начинается романс с нисходящего квинтового хода, что неожиданно сближает Прокофьева с европейскими классиками. Прокофьевские квинтовые ходы характерны для экспозиции лирических тем. Мелодическое движение романса основано на движении по звукам трезвучий, хотя это является характерной чертой всего цикла.

Второй романс «Настоящую нежность...» более эмоционален динамически. Напевность здесь сочетается с декламационностью. В этом романсе гений композитора проявляется с неожиданной стороны: здесь слышится очень тонкое воплощение сложного и глубокого чувства со всеми нюансами. Вокальная мелодия имеет витиеватый характер. Первая фраза романса должна обязательно звучать на *p*, как бы подчеркивая название романса. Тончайшее *pp* указано автором на словах «...о первой любви» – должно быть исполнено очень проникновенно, с необычайной теплотой, и далее – неожиданное звучание голоса на *ff*, что также оправдано поэтическим текстом.

Романс «Память о солнце» является одним из шедевров вокальной лирики композитора. Мелодия романса довольно проста и интонационно близка русской песне, прежде всего свободными ритмическими колебаниями. Чувство безутешности и покорности природе слышится в мелодике стиха, которые ярко выражены в вокальной партии романса, поэтому музыка нетороплива и размеренна. Динамика романса также подчинена поэтическому тексту, она неярка и печальна, что подчеркивает общий философский смысл. В романсе присутствуют черты декламационности: «Что это?

Тьма?» – вопросы, построенные на нисходящих синкопированных терциях, поддерживаемые фортепианной партией.

Следующий романс «Здравствуй!» звучит довольно декламационно, с просящим интонационным напевом. Здесь более, чем в предыдущем романсе, слышна драматическая нота. Динамика романса построена от *f* к *pp*, что подчеркивает и предвкушает трагическое величие следующего романса – «Сероглазый король». Здесь выступает на первый план сюжетное начало. Начинается романс с оstinатно звучащей октавы, меняется только гармония при помощи введения среднего голоса. Присутствие синкоп в вокальной партии подчеркивает скорбь и трагизм происшедшего. В этом романсе Прокофьев обращается к простейшим средствам, создавая ими картину удивительной психологической реальности. После проникновенно печальной фразы «Умер вчера сероглазый король» звучат, будто странный и зловещий наплыв, ходы больших терций, так же, как и сухие реплики мужа, рассказывающего о трагическом событии, и сдержанно-угрожающие интонации, сопровождающие его уход на работу. Минутой просветления в скорбной ночи является вдохновенное и грустное обращение к дочери.

Мясковский написал следующее об этом цикле: «...стихи Ахматовой – это нечто, выходящее из ряда вон. Не говоря о том, что сам Прокофьев обнаруживается здесь с совсем новых, глубоко захватывающих сторон, но просто абстрактно музыка романсов так очаровательно тонка, так прозрачно светла, настолько исчерпывающа по полноте выражения, что оставляет неизгладимое впечатление. Остро отточенный гармонический стиль, непрерывно выразительный, благоухающе нежной гибкости вокальный рисунок, изложение до последней степени упрощенное, но вместе с тем до конца договаривающее каждую мысль. Достоинство романсов одинаковое: конечно, можно отдавать предпочтение то одному, то другому, но это будет уж дело личного вкуса» [3, с. 129].

Одно из следующих камерно-вокальных сочинений С. Прокофьева заслуживает особого внимания – «Пять песен без слов» ор 35. Этот цикл является продолжением той лирической линии, которая была намечена в цикле на стихи А. Ахматовой. Но они звучат по-иному – иной музыкальный язык, более сложный, хотя и не перегружен излишними подробностями. Музыкальный язык «Пяти песен без слов» более экзальтирован. Не многие певцы берутся

за исполнение этого цикла в связи с интонационными и вокальными трудностями. Примечательно мелодическое богатство этого цикла. Прокофьевская жажда интонационного обновления воплощается здесь в разнообразных формах: в первой песне используется прием хроматического обыгрывания ступеней мажорного лада, что придает мелодии изысканный характер, вторая написана в ясной диатонике с вкраплением хроматизмов. В этой песне очень нежная, задумчивая мелодия, построенная на игре мажоро-минорной светотени, которая сближает её с ахматовским циклом. Она же является самой удобной для вокального интонирования. Третья песня имеет распевный характер, напоминающий русскую песню. Это сказывается и в широте распевности, в непреодолимой характерности отдельных оборотов. В четвертой песне следует отметить танцевальность. Изящно очерченная мелодия носит явно выраженный инструментальный характер. Слушается эта песня как виртуозный колоратурный вокализ. Это самый «прокофьевский» номер цикла, если иметь в виду специфичность мелодического рисунка и ритма. Пятая песня – это песня широкого распева, большого дыхания обретающая подчас возвышенно-патетический характер, имеющая характерный прокофьевский гармонический колорит – с техникой сдвигов и украшенная подголосками.

Более сложным по музыкальному языку, нежели ахматовский, является цикл «Пять стихотворений К. Бальмонта». В камерно-вокальном творчестве С. Прокофьева цикл считается непревзойденным по содержанию и по музыкальному языку и является последним произведением в этом жанре. Этот цикл был посвящен певице, которая и исполнила впервые «Пять стихотворений» на концертной эстраде – Л. Любере.

«Заклинание воды и огня» – первый романс цикла. Психологическим центром романса является повторяющаяся фраза «Иди тихонько». Она преподносится композитором в разнозвучающей динамике. Взволнованная и в то же время конструктивная музыка Прокофьева сливается с текстом экзотического заклинания.

Второй романс «Голос птиц» очерчен изысканно-тонкими красками, напоминая о звуковом мире «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова. Вся музыка этого романса пронизана поэзией природы, изящна, грациозна и близка по стилю поздним сочинениям Н. Римского-Корсакова. Близким по духу предыдущему является следующий романс «Бабочки» с множеством мелодических узоров и гармоний, с почти акварельной прозрачностью фортепианной партии.

«Помни меня! (Малайский заговор для памяти)» переключается с первым романсом своим экзальтированным бальмонтовским стихом. Вся музыка романса построена на довольно короткой фразе, играющей роль своеобразного магического *ostinato*, и создает завораживающее таинственное настроение. Убедительна сила мелодики Прокофьева в этом романсе, так как непрерывность интонационного музыкального развития связана с общей музыкальной идеей.

«Столбы» – это последний романс цикла, очень сложный по психологическому колориту гармоний, музыкальному языку и образам стихотворения. Образ поэта является обобщенным символом образа судьбы. Этот романс заметно отличается от других и является загадочным эпилогом всего цикла.

Романсы «Пять стихотворений К. Бальмонта» несомненно, привлекательны и разнообразны. В них раскрывается пробудившийся интерес композитора к экзотической восточной тематике, воплотившего её по-своему.

Музыкальный язык в циклах Прокофьева не только ясен и строг, но в то же время теснейшим образом связан с языком красок, света, сценического движения, мимики. Все вышесказанное тесно сплетено в романсовых циклах, написанных гением Прокофьева. Классичность – это стройная художественная система, которая проста и гуманистична. Таким был С. Прокофьев, музыка которого давно получила определение «классической».

Литература:

1. Арановский, М.Г. Мелодика С. Прокофьева: исследовательские очерки / М.Г. Арановский ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Музыка, 1969. – 231 с. – Текст : непосредственный.
2. Данько, Л.Г. Театр Прокофьева в Петербурге / Л. Данько ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Международный конкурс им. С.С. Прокофьева. – Санкт-Петербург : Академ. проект, 2003. – 205 с. – Текст : непосредственный.

3. Долинская, Е.Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки / Е.Б. Долинская. – Москва : Композитор, 2012. – 375 с. – Текст : непосредственный.
4. Мартынов, И.И. Сергей Прокофьев: жизнь и творчество / И.И. Мартынов. – Москва : Музыка, 1974. – 560 с. – (Классики мировой музыкальной культуры). – Текст : непосредственный.
5. Морозов, С.А. Прокофьев / С.А. Морозов. – Москва : Молодая гвардия, 1967. – 280 с. – Текст : непосредственный.
6. Нестьев, И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. – Москва : Советский композитор, 1973. – 713 с. – Текст : непосредственный.
7. Нестьева, М.И. Сергей Прокофьев / М.И. Нестьева. – Челябинск : Аркаим, 2003. – 232 [16] с. – (Биографические ландшафты). – Текст : непосредственный.
8. Нестьева, М.И. Сергей Прокофьев. Солнечный гений / М.И. Нестьева ; отв. ред. Н. Тихомирова. – Москва : АСТ, 2019. – 320 с. – (Музыка времени. Иллюстрированные биографии). – Текст : непосредственный.
9. Рогожина, Н.И. Романсы и песни С.С. Прокофьева / Н.И. Рогожина. – Москва : Советский композитор, 1971. – 199 с. – Текст : непосредственный.
10. С.С. Прокофьев : [альбом] / сост. и вступ. ст. М. Нестьевой. – 2-е изд. – Москва : Музыка, 1990. – 159 с. – (Человек. События. Время). – Текст : непосредственный.
11. Черты стиля С. Прокофьева : сборник теоретических статей / сост., ред. Л. Бергер. – Москва : Советский композитор, 1962. – 316 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Aranovskiy, M.G. Melodika S. Prokof'eva: issledovatel'skie ocherki / M.G. Aranovskiy ; Leningradskiy gosudarstvennyy institut teatra, muzyki i kinematografii. – Leningrad : Muzyka, 1969. – 231 s. – Текст : neposredstvennyy.
2. Dan'ko, L.G. Teatr Prokof'eva v Peterburge / L. Dan'ko ; Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova, Mezhdunarodnyy konkurs im. S.S. Prokof'eva. – Sankt-Peterburg : Akadem. proekt, 2003. – 205 s. – Текст : neposredstvennyy.
3. Dolinskaya, E.B. Teatr Prokof'eva: issledovatel'skie ocherki / E.B. Dolinskaya. – Moskva : Kompozitor, 2012. – 375 s. – Текст : neposredstvennyy.
4. Martynov, I.I. Sergey Prokof'ev: zhizn' i tvorchestvo / I.I. Martynov. – Moskva : Muzyka, 1974. – 560 s. – (Klassiki mirovoy muzykal'noy kul'tury). – Текст : neposredstvennyy.
5. Morozov, S.A. Prokof'ev / S.A. Morozov. – Moskva : Molodaya gvardiya, 1967. – 280 s. – Текст : neposredstvennyy.
6. Nest'ev, I. Zhizn' Sergeya Prokof'eva / I. Nest'ev. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1973. – 713 s. – Текст : neposredstvennyy.
7. Nest'eva, M.I. Sergey Prokof'ev / M.I. Nest'eva. – Chelyabinsk : Arkaim, 2003. – 232 [16] s. – (Biograficheskie landshafty). – Текст : neposredstvennyy.
8. Nest'eva, M.I. Sergey Prokof'ev. Solnechnyy geniy / M.I. Nest'eva ; otv. red. N. Tikhomirova. – Moskva : AST, 2019. – 320 s. – (Muzyka vremeni. Illyustrirovannye biografii). – Текст : neposredstvennyy.
9. Rogozhina, N.I. Romansy i pesni S.S. Prokof'eva / N.I. Rogozhina. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1971. – 199 s. – Текст : neposredstvennyy.
10. S.S. Prokof'ev : [al'bom] / sost. i vstup. st. M. Nest'evoy. – 2-e izd. – Moskva : Muzyka, 1990. – 159 s. – (Chelovek. Sobytiya. Vremya). – Текст : neposredstvennyy.
11. Cherty stilya S. Prokof'eva : sbornik teoreticheskikh statey / sost., red. L. Berger. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1962. – 316 s. – Текст : neposredstvennyy.

Для цитирования: Печерская, А.Б. Полифонический цикл «24 прелюдии и фуги» для фортепиано Р.К. Щедрина: историко-методический очерк / А.Б. Печерская, Г.Л. Князева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 23–26. – Библиогр.: с. 25 (5 назв.).

УДК 372.878

Печерская Александра Борисовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке»,

профессор кафедры фортепианного искусства

E-mail: surok1208@rambler.ru

Россия, г. Москва

Князева Галина Львовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

доцент департамента музыкального искусства института культуры и искусств

E-mail: knyazevagl@yandex.ru

Россия, г. Москва

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО Р.К. ЩЕДРИНА: ИСТОРИКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Аннотация. В статье представлена многоаспектная характеристика цикла Р.К. Щедрина «24 прелюдии и фуги» в ракурсе его несомненной фортепианно-исполнительской и методико-педагогической ценности. Авторы заостряют внимание на необходимости более активного включения данного произведения в учебный репертуар фортепианного класса.

Ключевые слова: Р.К. Щедрин; циклическая полифония; прелюдии и фуги; фортепиано; репертуар.

Alexandra Pecherskaya,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke,
Professor of the Piano Art Department

E-mail: surok1208@rambler.ru

Russia, Moscow

Galina Knyazeva,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Moscow City Pedagogical University,
Associate Professor of the Department of Musical Art

E-mail: knyazevagl@yandex.ru

Russia, Moscow

POLYPHONIC CYCLE «24 PRELUDES AND FUGUES» FOR PIANO BY R.K. SHCHEDRIN: HISTORICAL AND METHODOLOGICAL ESSAY

Annotation. The article presents a multidimensional characteristic of R.K. Shchedrin's cycle «24 preludes and fugues» from the perspective of its undoubted piano-performing and methodological-pedagogical value. The authors focus on the need for more active inclusion of this work in the educational repertoire of the piano class.

Keywords: R.K. Shchedrin; cyclic polyphony; preludes and fugues; piano; repertoire.

В пространстве культуры нашего времени понятие полифонии приобретает новые смысловые оттенки в различных областях творчества и научного знания. Это явление огромного масштаба, не только в полной мере

характеризующее современное художественное мышление, но и представляющее собой, по словам нашего великого современника, композитора Р.К. Щедрина, «метод жизни и существования» [3, с. 132]. Что же касается полифо-

нии как склада музыкального письма, то в XX веке этот склад вновь становится ведущим средством воплощения сложнейших философских тем, решающих глобальные вопросы бытия, и выражающим мировосприятие, преломляемое творческим сознанием композиторов – свидетелей эпохи. Исследователь справедливо отмечает, что «полифония выступает как универсальное понятие, отражающее сущность как мироустройства, так и мыслительной деятельности человека, как конкретного принципа организации музыкальной ткани, так и глубинного свойства искусства как такового» [3, с. 133].

В фортепианной музыке с середины XX – начала XXI веков полифония приобретает роль одного из наиболее востребованных типов композиции, реализуемых авторами в различных музыкальных формах. Современная трансформация полифонического письма, отражающая идейное содержание эпохи, создается новым образно-интонационным наполнением, усложнением музыкального языка в области жанрово-стилистического многообразия, полистилистики, современной гармонии, метроритмической асимметрии, инструментальной фактуры, применением полиритмии, хроматической 12-тоновости, политональности, сонористики, алеаторики и других новейших средств музыкального письма.

Вершиной жанра циклической полифонии является форма «прелюдия и fuga», в творчестве великого И.-С. Баха нашедшая свое совершенное воплощение. В XX веке происходит возрождение и переосмысление данного жанра, а развитие циклической полифонии как феномена объединяет в единый комплекс композиторское творчество, исполнительство, педагогический и музыкально-образовательный процессы. Различные циклические полифонические формы нашли свое отражение в творчестве А.Б. Гольденвейзера, В.П. Задерацкого, Д.Б. Кабалевского, К.А. Карачева, Г.А. Мушеля, Б.А. Печерского, А.И. Пирумова, И.В. Рехина, С.М. Слонимского, К.С. Сорокина, Г.С. Фрида, А.Г. Флярковского, А.И. Хачатуряна, Д.Д. Шостаковича и многих других отечественных композиторов. Более свободные, вариативные формы – как лаборатория творческого поиска в области композиционно-полифонических замыслов реализовались в произведениях Л.Б. Бобылева («Диатоническая полифония»), А.И. Пирумова («Полифоническая тетрадь»), Н.Н. Полинского («Фантазии и фуги»), А.И. Хачатуряна («Речитативы и фу-

ги»), А.Г. Шнитке («Импровизация и fuga»), Р.К. Щедрина («Музыкальное приношение»).

Полифоническая музыка всегда была в сфере интересов Р.К. Щедрина, к каким бы жанрам композитор ни обращался (полифонические фрагменты включают в себя оперы, балет, кантату, сонату, концерт и др. сочинения). В его фортепианном творчестве полифония играет важнейшую роль, стоит отметить хотя бы 2 полифонические пьесы «Basso ostinato» и «Двухголосная инвенция» (1961), 24 прелюдии и фуги (1964–1970), «Полифоническую тетрадь» (1972). Это можно объяснить тем, что автор, будучи прекрасным пианистом, способным воплотить в реальном звучании самые смелые технические идеи, в сфере композиторского мышления тяготеет к многомерным образам, заключающим в себе порой внутренний контраст и внутренний конфликт. Именно полифония как единство самостоятельно развивающихся музыкальных линий становится наилучшим средством донесения подобного рода содержания до слушателей.

Подробнее обратимся к масштабному полифоническому циклу Р.К. Щедрина «24 прелюдии и фуги», включающему два тома, посвященные соответственно диезным и бемольным тональностям. Цикл представляет собой собрание колоритных, ярких лиричных и философских музыкальных образов, сформированных на совмещении фольклорных истоков, классических традиций в преломлении полного спектра интонационного содержания и фортепианной фактурной виртуозности, свойственной XX веку. Однако несмотря на все новаторство, доминантное влияние, оказанное на композитора, все же явственно прослеживается – это творчество И.С. Баха.

В отличие от И.С. Баха, расположившего в «Хорошо темперированном клавире» прелюдии и фуги по полутонам, размещая после мажорной тональности одноименную (или энгармонически-равную) минорную, композиторы XX в. предлагают другие принципы организации цикла: так, Р.К. Щедрин вслед за Д.Д. Шостаковичем выстраивает «малые циклы» по кварто-квинтовому кругу, парами параллельных тональностей. Итак, I том движется по диезам от C-a к H-gis, а во II томе сгруппированы прелюдии и фуги, написанные в бемольных тональностях от Ges-es к F-d. Примечательно то, что последний цикл – прелюдия и fuga d-moll № 24 является инверсией первого – прелюдии и фуги C-dur № 1. Возможно, это служит отсылкой к «Искусству фуги» И.С. Баха, шедевру, представляющему для Р.К. Щедрина

эстетический эталон и уникальную художественную и жизненную ценность. Широко известна реплика Родиона Константиновича на вопрос о том, какую музыкальную партитуру он взял бы с собой на необитаемый остров – ответ был «Искусство фуги» [1, с. 149].

Диезные прелюдии и фуги, составляющие I том, написаны в 1960-е годы одновременно с оптимистичными, красочными, полными блеска и юмора концертом «Озорные частушки» и оперой «Не только любовь». Поэтому в фугах I тома мы слышим образную яркость, театральность, искрящийся юмор. В созданном значительно позднее втором томе, где сгруппированы бемольные прелюдии и фуги, композитор намечается противоположная по характеру тенденция к преобладанию лирико-философской и драматической образности. Вместе с тем, цикл воспринимается как единое целое за счет логического чередования нарастаний и спадов, кульминационных центров и драматических вершин.

Драматургия цикла прелюдий и фуг в целом представляет собой чередование контрастных по интонационному языку, жанровым особенностям, художественно-образному строю, формо-структуре и контрапунктической технике полифонических микроциклов. В части прелюдий и фуг композитор применяет усложненные за счет хроматизации различных ступеней звукоряды вплоть до двенадцатитоновой системы. Следует отметить, что хроматическая природа мышления Р.К. Щедрина существенно сказывается на восприятии, определении и исполнительском воплощении ладовых основ и тональных устоев. Тональность как маркер классического цикла перестает играть ведущую роль в организации музыкального материала. Интересным решением представляется сочинение прелюдий в различных полифонических формах, таких, как каноны, инвенции, *basso ostinato*, пассакалия, в полифоническом смысле как бы предвосхищающих тему фуг. Такими, например, являются циклы E-dur, Es-dur, f-moll, cis-moll.

Тематизм фуг также отличается оригинальностью решений, самобытностью звучания. Особенно выделяются внушительные по размерам темы-речитативы, например, фуги f-

moll и es-moll; темы с характерными чертами токкатности, например, фуги A-dur, gis-moll; темы с характерным техническим элементом виртуозности, например, фуга Es-dur; темы, основанные на характерных метроритмических формулах, например, фуги C-dur и h-moll. В формы фуг композитор привнес как традиционные черты, так и достижения современного письма, своеобразие и оригинальность. Например, в трехчастной форме написаны фуги C-dur и h-moll; с использованием канона написана фуга Es-dur, на тему хорала написана фуга B-dur; черты сонатности отмечаются в фуге G-dur. С большим мастерством композитор применяет различные контрапунктические приемы изложения и преобразования тематического материала: инверсии, «ракоход», стретты, увеличения и уменьшения.

Среди исполнений цикла целиком особенный интерес представляют записи самого композитора, пианистов В.Д. Юрыгина-Клевке и Мюррея МакЛахлана. Прелюдии и фуги Р.К. Щедрина представляют собой высокохудожественный, современный полифонический репертуар, не столь активно используемый в педагогическом процессе, как он этого заслуживает. Безусловно, музыкальный язык композитора может показаться неискушенному слушателю непривычным, но в процессе знакомства с этой музыкой и исполнительской работы над ее интерпретацией особый эмоциональный строй, образная яркость, смелость, заразительность искусства Р.К. Щедрина становятся мощным стимулом для роста музыкального сознания и пианистического мастерства обучающегося.

Фортепианная педагогика выработала четкие алгоритмы и систематизировала практико-ориентированные приемы работы над полифоническими произведениями [5, с. 35]. Опыт показывает, что на основе применения эффективных технологий работы над полифонией успешное освоение прелюдий и фуг Р.К. Щедрина возможно даже в старших классах ДМШ и ДШИ. Цикл в целом и отдельные прелюдии и фуги должны занять свое достойное место в концертной и музыкально-образовательной практике всех ступеней фортепианного образования.

Литература:

1. Лихачева, И.В. Прелюдии и фуги Р. Щедрина / И.В. Лихачева. – Текст : непосредственный // Вопросы фортепианной педагогики. – Москва : Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 148–163.
2. Князева, Г.Л. Исследование музыкального текста в работе над фортепианным произведением / Г.Л. Князева, А.Б. Печерская. – Текст : непосредственный // Образовательный форсайт. – 2019. – № 4. – С. 115–120.

3. Князева, Г.Л. Полифоническое мышление в музыкально-педагогической практике и исполнительском искусстве / Г.Л. Князева. – Текст : непосредственный // Искусство и образование. – 2021. – № 2 (130). – С. 131–136.

4. Князева, Г.Л. Фортепианный педагогический репертуар как фактор гармонизации индивидуально-личностных особенностей студентов-музыкантов / Г.Л. Князева, А.Б. Печерская. – Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2 (93). – С. 190–193.

5. Печерская, А.Б. Принципы и методы работы над полифоническим произведением в классе фортепиано / А.Б. Печерская, Г.Л. Князева. – Текст : непосредственный // Образование. Культура. Общество : сборник избранных статей по материалам Международной научной конференции (Санкт-Петербург, октябрь 2020). – Санкт-Петербург : ГНИИ «Нацразвитие», 2020 – С. 33–35.

References:

1. Likhacheva, I.V. Preljudii i fugi R. Shchedrina / I.V. Likhacheva. – Текст : neposredstvennyy // Voprosy fortepiannoy pedagogiki.– Moskva : Muzyka, 1971. – Вып. 3. – S. 148–163.

2. Knyazeva, G.L. Issledovanie muzykal'nogo teksta v rabote nad fortepiannym proizvedeniem / G.L. Knyazeva, A.B. Pecherskaya. – Текст : neposredstvennyy // Obrazovatel'nyy forsayt. – 2019. – № 4. – S. 115–120.

3. Knyazeva, G.L. Polifonicheskoe myshlenie v muzykal'no-pedagogicheskoy praktike i ispolnitel'skom iskusstve / G.L. Knyazeva. – Текст : neposredstvennyy // Iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – № 2 (130). – S. 131–136.

4. Knyazeva, G.L. Fortepiannyy pedagogicheskiy repertuar kak faktor garmonizatsii individual'no-lichnostnykh osobennostey studentov-muzykantov / G.L. Knyazeva, A.B. Pecherskaya. – Текст : neposredstvennyy // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. – 2022. – № 2 (93). – S. 190–193.

5. Pecherskaya, A.B. Printsipy i metody raboty nad polifonicheskim proizvedeniem v klasse fortepiano / A.B. Pecherskaya, G.L. Knyazeva. – Текст : neposredstvennyy // Obrazovanie. Kul'tura. Obshchestvo : sbornik izbrannykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Sankt-Peterburg, oktyabr' 2020). – Sankt-Peterburg : GNII «Natsrazvitie», 2020 – S. 33–35.

Для цитирования: Пороховниченко, М.Е. О технике вокального интонирования в процессе воплощения музыкального образа / М.Е. Пороховниченко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 27–36. – Библиогр.: с. 35 (6 назв.).

УДК 781

Пороховниченко Марина Евгеньевна,
кандидат искусствоведения, доцент;
УО «Белорусская государственная академия музыки»,
заведующий кафедрой теории музыки
E-mail: porohovnichenko@gmail.com
Республика Беларусь, г. Минск

О ТЕХНИКЕ ВОКАЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ВОПЛОЩЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА

Аннотация. *Статья находится в контексте исследовательской проблематики музыкального интонирования. В центре внимания автора – основы техники вокального интонирования как воплощения музыкального образа. В качестве примера рассматривается практическая интонационная работа над вокальной партией Наташи из оперы А.С. Даргомыжского «Русалка».*

Ключевые слова: *вокальное интонирование; певческие навыки; звуковоспроизведение; интонационные оттенки; вокально-интонационная позиция.*

Marina Porokhovnichenko,
Candidate of Arts, Associate Professor;
Belarusian State Academy of Music,
Associate Professor of the Department of Music Theory
E-mail: porohovnichenko@gmail.com
Republics of Belarus, Minsk

ABOUT THE TECHNIQUE OF VOCAL INTONING IN THE PROCESS OF IMPLEMENTING A MUSICAL IMAGE

Annotation. *The article is in the context of the research problems of musical intonation. The author focuses on the fundamentals of the technique of vocal intonation as the embodiment of a musical image. As an example, practical intonational work on the vocal part of Natasha from the opera by A.S. Dargomyzhsky «Mermaid».*

Keywords: *vocal intonation; singing skills; sound reproduction; intonation shades; vocal intonation position.*

Изучение проблематики профессионального музыкального воспитания в области академического пения способствовало выдвижению на современную исследовательскую арену значительного круга интересных вопросов, среди которых сформировалась важная сфера обсуждения – многочисленные и разнообразные по содержанию аспекты вокального исполнительства.

Музыкальная наука сегодня, при всем своем обширном контенте, обладает недостаточным количеством исследований, посвященных изучению сущностных сторон, различных свойств, закономерностей и возможностей исполнительской интерпретации вокальных произведений. Анализ научно-исследовательской литературы в этой области

позволяет сделать вывод, что трактовка особенностей исполнения значительного количества сочинений зачастую сводится к изучению индивидуальных качеств музыкального мышления и авторского стиля конкретного композитора, жанрово-стилистических, композиционно-драматургических, музыкально-текстовых характеристик произведения, анализа его музыкально-выразительных средств, мелодического и гармонического языка и многого другого. Отметим, что имеющийся на современном этапе многоплановый, содержательный и богатый научный материал в сфере изучения музыкальных произведений, композиторских и эпохальных стилей значителен вне всяких сомнений, именно он составляет

обширную исследовательскую базу исторического и теоретического искусствознания.

Однако в исполнительском музыковедении пока нечасто можно встретить подробный интонационный анализ мелодики вокального произведения, который бы включал в себя точные указания на конкретные приемы вокального исполнения, различные практические комментарии о разнообразных способах преодоления сложностей при их звуковоспроизведении, содержал бы наблюдения над техникой певческого интонирования, предлагая различные методы работы в области достижения максимально достоверной интонации.

Вместе с тем, именно интонационные трудности исполняемой вокальной темы являются самыми главными практическими проблемами процесса ее вокально-исполнительской интерпретации. Обозначим главный смысловой тезис нашей статьи – художественный образ музыкального произведения возникает лишь в процессе позиционно-верного и точного интонирования звукового содержания. В этой связи основной задачей вокалиста-исполнителя становится грамотное интонационное прочтение и мастерское звуковоплощение мелодики исполняемого сочинения.

В центре исследовательского внимания – мелодическое содержание вокальной партии Наташи из оперы А.С. Даргомыжского «Русалка». Объектом изучения в данной статье являются четыре сольных номера, раскрывающие динамику ее образа – два ариозо «Ах, прошло то время» и «Днепра царица», песня «По камушкам, по желтому песочку» и ария «Давно желанный час настал».

Нельзя не вспомнить общеизвестный факт: интонационное содержание музыкального образа определяется конкретными звуковысотными и ритмическими характеристиками. Б. Асафьев подчеркивает, что интонация как выразительный фактор может звучать «как некое самостоятельное звукоотношение, но может и становиться зависимым от рядом лежащего опорного тона» [1, с. 153]. Данное замечание важно для дальнейшего движения авторской мысли. Предметом исследования становятся интонационные сложности вокальной партии названных оперных номеров и пути преодоления выявленных трудностей в процессе исполнения исследуемых произведений. Отметим, их интонационный анализ предполагает обозначение основных закономерностей позиционного интонирования (термин М. Пороховниченко [5]), ко-

торые лежат в основе вокальной техники звуковоспроизведения данных сочинений.

Позволим себе сделать небольшое отступление и напомним читателю, что музыкальный стиль Даргомыжского может быть определен термином песенно-декламационный – данное определение подтверждает анализ любого из его вокальных произведений. По убеждению самого композитора, музыкальное звучание должно быть тесно взаимосвязано с речевой интонацией. Его знаменитое высказывание: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!», – полностью характеризует черты его вокальной музыки, главной особенностью которой становится сочетание песенно-ариозных черт, речевой интонации и декламации. Это доказывает изучение тематизма его произведений и анализ его композиторского стиля, основой которого становится речитативно-декламационная мелодия.

Изучение отдельных произведений композитора и его творчества в целом позволили исследователям [3; 6] выделить и обосновать главные качества его вокального стиля, среди которых необходимо упомянуть:

- 1) песенно-речитативную основу мелодики;
- 2) интонационную гибкость и характеричность фраз;
- 3) осмысленность музыкальных цезур;
- 4) выразительную значимость мелодических интервалов;
- 5) предельную приближенность мелодии к речевой интонации.

Все перечисленные качества позволяют сделать важный вывод: речевое интонирование, положенное Даргомыжским в основу процесса рождения музыки, становится главным приемом формирования и развития интонации как основы его новаторского мелоса. Речевая интонация, качество русского народного говора и его напевность определяют основную суть мелодики Даргомыжского, музыка которого звучит как живая интонация, становясь, по словам Б. Асафьева, «музыкой вокализируемой» [2, с. 214]. Необходимо подчеркнуть эту мысль, так как она будет важна в ходе наших дальнейших рассуждений.

Напомним, что трактовку образа Наташи А.С. Даргомыжский драматургически выстраивает по принципу «образ в развитии». А это означает, что он на протяжении разворачивающейся музыкальной драмы претерпевает значительные изменения: от кроткой, ласковой, любящей девушки через драматические

переживания и жажду мести могущественной Русалке, царице Днепра. Подобная динамика образа проявляется, в первую очередь, на уровне музыкального языка сольных номеров Наташи.

Романсовый склад и лирическая кантилена глинкинского типа в начальном ариозо «Ах, прошло то время» уже в пределах первого действия оперы сменяются на драматическую декламацию финального кульминационного ариозо «Днепра царица». Иная интонационность проявляется в песне Наташи «По камушкам, по желтому песочку» (второе действие оперы), сочетающей максимальную распевность и предельную вокальную виртуозность. Однако подлинная трансформация образа происходит в четвертом действии «Русалки», где облик торжествующей царицы Днепра полноценно раскрывается в ее финальной арии «Давно желанный час настал», интонационные отличия которой проявляются в богатой виртуозной мелодике широкого диапазона.

Ариозо «Ах, прошло то время» – экспозиция образа нежно любящей девушки, представляет собой небольшое сольное высказывание Наташи в первой сцене и является важным образно-драматургическим разделом терцета из первого действия оперы.

Широкий диапазон мелодии ариозо – тоническая малая децима ($f1 - as2$) – требует от исполнителя определенных вокальных способностей и свободного владения голосом. Несмотря на традиционный рабочий диапазон сопрано, звуки f и as второй октавы представляют собой в данном случае одну из исполнительских сложностей.

Структура десятитактового сольного раздела Наташи, написанного в простой двухчастной безрепризной форме содержит пять равномерных фраз, соответствующих текстовому содержанию и укладывающихся в композиционный смысл двух периодов. Для удобства подробного анализа вокальной партии данного номера остановимся на интонационной характеристике каждой фразы.

«Ах, прошло то время, время золотое»: преобладание в мелодии общей нисходящей направленности в пределах октавы $f2 - f1$ требует максимального интонационного напряжения, а повторяющиеся звуки должны быть осмыслены с восходящим интонационным оттенком. Начальный скачок на восходящую тоническую кварту сложен как с точки зрения стремительной направленности вверх, так и в ракурсе тесситурных позиций. Поэтому пози-

ционный оттенок верхнего звука, прозрачно взятого сверху и осознанного без звукового «подъезда», становится надежным способом просветленной и точной интонации. Верно созданный интонационный импульс становится действенным стимулом для дальнейшего интонационного равновесия.

«Как меня любил ты сердцем и душой»: исполнительская сложность второй фразы связана с точным интонационным прочтением восходящего скачка на тоническую сексту $c2 - as2$ и высоким оттенком звука as , с позиционным сопротивлением инерции нисходящего движения по тоническому квартсекстаккорду, а также с предельным интонационным контролем повторяющихся звуков в мотивах опевающего типа. Отметим, важный принцип их интонирования – максимальная восходящая энергия.

«У тебя, бывало, мысли нет другой»: в интонационном прочтении данной мелодической фразы следует учитывать позиционную направленность начального $es2$, взятого предельно сверху, восходящее интонационное напряжение в стремительном нисходящем скачке на малую септиму $es - f$, которое требует высокого позиционного оттенка нижнего звука, и в дальнейшем интонационном заполнении квинтового пространства $b - es$, опевающие мотивы которого в нисходящем движении необходимо трактовать как устремленные вверх. Также важно помнить о максимальной точности октавного звучания между первым и последним звуками данной фразы $es2$ и $es1$, для чего весьма продуктивно будет интонационное подтягивание последнего звука.

«Нет других желаний: только быть со мной»: интонационная основа мелодического движения четвертой фразы заложена в двух нисходящих квартах $f2 - c2$, $es2 - b1$, которые должны быть осмыслены с максимальной восходящей тенденцией и исполнены предельно высоко с точки зрения вокально-певческой позиции. Ощущением интонационной устремленности к тоническому звуку необходимо наделять движение по верхнему тетраорду мелодического минора, наделяя повышенные ступени максимально высоким интонационным оттенком.

«Нет иной отрады, как во мне одной»: повышенная мелодическая сложность заключительной фразы проявляется в следующих интонационных особенностях: 1) восходящее движение по тоническому секстаккорду, требующее максимального интонационного контроля; 2) два нисходящих скачка на чистую ок-

таву $f2 - f1$ и малую септиму $f2 - g1$ создают опасность понижения интонации в воспроизведении звуков $-f$ и g ; 3) повторение терцового тона as , являющееся начальным импульсом интонационного заполнения ломанного мелодического движения по тоническому трезвучию основной тональности f - $moll$ и создающего предпосылки для интонационной погрешности в повторяющихся звуках as и f . Естественную тенденцию к интонационной инерции в подобной мелодической ситуации можно преодолеть лишь при максимальном восходящем подтягивании каждого из звуков фразы.

Объединяющим интонационно-тематическим элементом первого ариозо становится пунктирная мелодико-ритмическая фигура опевающего типа, требующая от исполнителя не только ритмической достоверности в воспроизведении мелкого пунктирного ритма, но и максимальной интонационной собранности и осознания предельной восходящей направленности при исполнении. А это означает, что при возвращении к исходному звуку в таком мотиве обратное движение вниз должно быть осмыслено как противонаправленное. Если этого не произойдет, второй повторяющийся звук интонационного возврата будет несколько ниже начального, что значительно повлияет на общую интонацию и приведет вскоре к потере интонационной устойчивости.

Обозначенные позиционно-мелодические «подробности» важны для правильного и интонационно точного прочтения тематического содержания анализируемого ариозо и являются действенными способами в его достоверной интонационной интерпретации.

Ариозо «Днепра царица» – исполнительская сложность кульминационного ариозо первого действия оперы связана, в первую очередь, с динамикой образа Наташи – первым этапом его сквозной трансформации, и требует от вокалиста не только вокального мастерства, но и артистических способностей. Другой важной интонационной особенностью анализируемого оперного номера становится несовпадение мелодического и текстового метроритма, возникающее в условиях драматической декламационности мелодики ариозо.

Строфическая музыкальная форма продиктована поэтическим текстом, состоящим из трех неравномерных строк, образующих несимметричную куплетную двухчастность. Рассмотрим интонационные особенности каждой из них.

«Днепра царица, предаюсь могучей власти я твоей»: четыре мелодические фразы драматургически выстроены по принципу вариантной повторности, определение и осознание которой становится главным средством в реализации цельного звуковоспроизведения первого куплета.

Своеобразной лейтинтонацией ариозо становится первый мотив-запев «Днепра царица» – интонационно-тематический импульс вокальной мелодики. Трансформированный композитором в драматическую декламацию народный напев ставит исполнителя в определенные интонационные условия, анализ которых необходим для максимально точного воспроизведения виртуозной сольной партии. Основная сложность связана с естественно возникающей напряженной нисходящей инерцией: 1) в пределах октавного диапазона квинтового тона g - $moll$ ($d2 - d1$); 2) в двух нисходящих квинтовых скачках $d2 - g1$, $a1 - d1$; 3) в мелодическом переходе в B - dur , основанном на мотивном заполнении интонационного пространства начальной октавной звучности.

Одним из действенных способов преодоления возникших интонационных проблем становится максимальное просветление интонации в нисходящих мелодических ходах любого типа, как в поступенном и опевающем движении, так и в интервальных скачках. Это достигается посредством высокой вокально-интонационной позиции нижних звуков по известному в технике интонирования принципу: чем ниже звук, тем выше его позиция.

«Прими меня под свой покров и научи, как отомстить, за вероломство, за измену»: драматургическая динамика второго куплета строится на цельном объединении точного повтора трех мотивов начальной мелодии, что требует от исполнителя интонационно-текстового переосмысления и тщательного анализа обновленной фонетической организации тематизма. Однако четвертый мотив, построенный на каденционном расширении, которое возникает в связи с увеличением текстовой структуры строфы, выдвигает новые интонационные задачи – нисходящая инерция двух трезвучий (Т и D) B - dur 'а и мелодическое движение, распевующее гармонию доминантового септаккорда $a - f - c - a - es$ требуют предельного позиционно-высокого напряжения в вокальном интонировании. Важным моментом исполнительской точности звуковоспроизведения данной фразы становится нисходящая октавная звучность $f2 - f1$, требующая

максимального интонационного вокально-позиционного подъема нижнего звука.

«Научи ты за измену отомстить!»: сложность звуковоспроизведения данной мелодической фразы связана с ее интонационным содержанием – она построена на многократном повторении звуков *c – a – d* в просящих интонациях, основанных на терцово-квартовых мотивах. Это требует максимального интонационного внимания при исполнении и восходящего интонационного напряжения в точках возврата. Также исполнителю важно внутренне обозначить возникающее в мелодической линии анализируемой фразы скрытое двухголосие, объединяющее повторяющийся звук *a* в нижнем голосе и хроматическое полутоновое стремление к тоническому звуку основной тональности *g-moll* (*d – es – e – fis*) в верхнем. Возникший динамический рост интонационного напряжения приближающейся кульминации потребует от вокалиста особого интонационно-слухового мастерства и позиционной техники.

Последняя, кульминационная фраза ариозо «Тебе предаюся я навек!» с исполнительской точки зрения сложна как в образном раскрытии динамики образа Наташи, так и в его интонационно-вокальном воплощении.

Композиционный анализ данного оперного номера позволяет считать это мелодическое проведение трансформированного начального напева ариозо драматической кодой анализируемого сочинения.

Начинающаяся с вводного звука (метрически словно из-затакта), разрешающегося в тонику, последняя реплика интонационно основана на двух, уже намеченных ранее квартско-квинтовых скачках, хоть и разнонаправленных, но имеющих четкую интонационную инерционность, усиливающуюся максимальной динамикой в достаточно высокой сопрановой тесситуре. Драматическая декламационность восходящего звукоряда гармонического *g-moll*'я, акцентно подчеркивающая каждый звук подобного звуковысотного восхождения и завершающаяся начальной вводной интонацией *fis – g* в ином метроритмическом и интонационно-драматургическом контексте, становится для исполнителя важнейшим ориентиром интонационно-вокального профессионализма. Отметим важные позиционные моменты: предельно суженная интонация малой секунды, достигаемая максимально высоким *fis*, преодоление нисходящей инерционности в скачках, посредством восходящего позиционного оттенка

нижнего звука *d* и направленной энергией интонационного взлета по звукоряду мелодического *g-moll*'я с традиционно заостренной интонацией повышенных ступеней.

Мастерское объединение композитором двух самостоятельных текстовых строк в единую цельную музыкальную строфу, построенную по принципу динамического нарастания и интонационно напряженного, декламационного кадансирования грандиозно венчает финальную сцену первого действия оперы.

Песня «По камушкам, по желтому песочку» – сольный номер Наташи в сцене свадебного пира. Анализ формообразования песни позволил сделать вывод о ее двухчастной строфической структуре, композиционно объединяющей два куплета. Интонационное содержание вокальной партии определяет элегическая жалобная мелодия в тональности *g-moll*, охватывающая широкий певческий диапазон от *d1* до *g2*.

Рассмотрим мелодические мотивы первого куплета с целью подробного анализа интонационных сложностей мелодики и поиска путей их преодоления в процессе исполнительской интерпретации.

Первоначально отметим, что мелодическое содержание песни основано на распевной и извилистой вокальной партии, словно отражающей в звуке движение речной воды. Особый волнообразный колорит этой народно-песенной мелодии подчеркивали многие исследователи оперы «Русалка», однако самое меткое определение встречается в характеристике А. Серова, написавшего о «кружеватости» тематизма на протяжении всего вокального номера [6, с. 79].

«По камушкам, по желтому песочку»: преодоление нисходящей интонационной инерции в исходном мотиве распевания дважды повторенного нисходящего квинтового скачка *d – g* определяет главную исполнительскую сложность данной мелодической фразы. Следует также грамотно осмыслить и добиваться при исполнении восходящего интонационного направления повторяющихся звуков.

«Пробегала быстрая речка»: особенность дальнейшего интонационного содержания связана с расширением мелодического диапазона до тонической октавы путем максимально заостренного квартского скачка к тоническому *g* с последующим нисходящим стремительным спадом по квартсекстаккорду *B-dur*. Интонационная сложность третьего мотивного образования определяется необходимостью

позиционно выверенного скачка (на малую сексту вверх) и его максимально точного заполнения в поступенном нисходящем движении к терцовому тону доминанты *a*. Подобная интонационная ситуация требует устойчивого восходящего стремления и вытягивания позиционных оттенков в условиях широкого нисходящего спада. Также исполнителю необходимо осознать дальнейшее мелодическое закрепление достигнутого восходящего интонационного напряжения, особенно это важно в вокально просветленном воспроизведении терцовых тонов главных трезвучий достигнутой тональности.

Текстовое повторение «пробегала быстрая речка»: сложность интонирования следующей фразы – стремительно восходящего мелодического взлета по развернутому трезвучию *Es-dur* в диапазоне децимы (*es1 – g2*) с последующим нисходящим устремлением мелодии вниз к доминантовым звукам (*d – a*) – заключена в интонационном противостоянии инерционности стремительного нисходящего движения при виртуозном вокальном распеве мелкими длительностями, напоминающем лучшие традиции *belcanto*. Отметим, что подобная распевно-кружевная мелодика требует от исполнителя особенного вокального и интонационного совершенства.

Секвенционное развитие определяет мелодические особенности двух фраз второго предложения.

«В быстрой речке гуляют две рыбки»: интонационные сложности определило мелодическое содержание – сопоставление распетаго в поступенном движении квартсектаккорда *c-moll* с угловато-резким квартквинтовым инструментальным «перебором» устойчивых звуков *B-dur*. Подобное интонационное содержание требует предельной концентрации исполнительского внимания на позиционно верном и точном осознании мелодического движения, а также максимального интонационно-слухового контроля.

«Две рыбки, две малые плотицы»: секвенционное повторение предыдущей фразы на тон выше (*d-moll* и *c-moll*) обеспечивает аналогичные предыдущим интонационные условия ее точного и позиционно верного звуковоспроизведения.

Схожесть второго куплета песни Наташи определяет и особенности вокально-интонационного прочтения его мелодического содержания.

«А слыжала ль ты, рыбка-сестрица»: более развернутый и рельефно виртуозный ва-

риант исходного мелодического напева требует вокально-интонационной техники от исполнителя – позиционное напряжение достигается в условиях распевания мелкими длительностями мотивов опевающего типа и предельной концентрации внимания на квартквинтовых и октавных скачках. Подчеркнем важную деталь – основными интонационными ориентирами в этой витиевато-сплетенной мелодической нити должны стать терцовые тоны трезвучий *T* и *S*.

«Про вести наши»: интонационная сложность второго мотива связана с частичным заполнением двух секстовых нисходящих скачков *d2 – f1* и *b1 – d1* и с возникающей в их контексте интонационной инерцией, требующей четкой восходящей позиционной направленности.

«Про вести наши, про речные»: точное повторение стремительно восходящего взлета по звукам *Es-dur*'а с последующим нисходящим движением мелодии к устойчивым звукам доминантовой гармонии *d – a* определяет исполнительские закономерности третьего мелодического мотива, которые выражаются в интонационном противостоянии инерционности стремительного нисходящего движения при виртуозном вокальном распеве мелкими длительностями.

Мотивная тематическая работа заключительного восьмитакта песни направлена композитором на тонкую музыкально-текстовую передачу драматических эмоций взволнованной речи.

«Как у нас вечер»: ломаное мелодическое движение по звукам трезвучия *c-moll* требует точного интонационного захвата верхнего *g* и возвращения к исходному *c* в прежней интонационной окраске;

«Красна девица»: ломаное движение по звукам тонического трезвучия *g-moll* мелодически усложняется исходным опеванием терцового тона, определяющим необходимость максимально просветленной интонации, и приводит к осмыслению точной позиционной интерпретации нисходящего квинтового скачка *d – g* с заостренно высокой вокально-интонационной позицией нижнего звука.

Следующие друг за другом три стонущих возгласа «утопилась, утопая, милого друга проклинала» составляют мелодическое содержание кульминации песни: стонущая интонация восходящей тонической терции с возвратом, предваренная вводнотоновым опеванием *fis – g* и следующее за ней однотипное хроматическое опевание тонического звука *c*

последующим скачком на тоническую квинту и возвратным движением, приводит к финальной, кульминационной мелодической фразе – третий раз повторенная вводнотоновая плачущая интонация предваряет стремительный восходящий октавный скачок $g1 - g2$, после которого мелодия буквально падает вниз на малую септиму ($g2 - a1$). Такое мелодическое содержание требует осмысленной максимальной интонационной точности в воспроизведении разнонаправленных широких скачков. В преодолении данной сложности может помочь усиленный интонационно-слуховой контроль в совокупности с легкостью и техничностью процесса вокального интонирования.

В каденционном завершении мелодии анализируемой песни, после поступенного заполнения малой терции $a - c$, диссонирующее уменьшенное трезвучие $c - a - es$ вносит особое интонационное напряжение, благодаря тритоновому диссонансу и протяженному «зависанию» на звуке $es2$, стремящемуся к финальному разрешению в квинтовый тон основной тональности g -moll. Данная ситуация значительно выравнивается в интонационном отношении за счет исполнительского достижения высокого оттенка нижнего звука, словно уменьшающего нисходящий полутон.

Ария «Давно желанный час настал» – драматическая кульминация оперы, венчающая сквозную динамику образа Наташи, композиционно реализованная в строфической трехчастной форме с речитативами и кодой и интонационно раскрывающаяся в опоре на декламационную виртуозную мелодику широкого диапазона, усложненную диссонирующими хроматическими ходами и предельно размашистой вокальной фактурой.

Основная тема арии – «Давно желанный час настал! Жар мести и любви кипит в крови!» – представлена стремительной мелодией в широком диапазоне тонической децимы; она становится интонационной экспозицией яркой и рельефной мелодической линии, в которой органично сочетаются распевная поступенность и инструментальная скачкообразность, что и определяет ее интонационную основу: виртуозность мелодического движения в основной тональности d -moll. Анализ интонационного содержания арии позволяет предположить, что исполнительская сложность двух объединенных мелодических фраз связана с осознанием и воспроизведением цельной интонационной линии, требующей от исполнителя максимальной точности и пре-

дельного интонационного напряжения. В певческом освоении содержания данной мелодики следует обратить особое внимание на преодоление инерции нисходящих стремительных спадов, на интонационный контроль позиционной точности всех скачков, а также на мелодическую рельефность декламационного всплеска, выражающего основной образный настрой сочинения.

Речитативная реплика «О, гордый Князь, навек ты мой!», продолжающая мелодическое развитие арии, подразумевает позиционно точное интонационное прочтение опевающих мотивов, основанных на предельно узком ощущении вводнотоновых тяготений. Помимо этого, внутренне-слуховое осознание восходящего направления в воспроизведении повторяющихся звуков мелодической декламации станет надежным стимулом сохранения интонационного напряжения и не приведет к значительному расшатыванию интонации (детонированию).

Преобладание неустойчивой гармонической звучности уменьшенного септаккорда в тональности субдоминанты g -moll (проходящая модуляция) характеризует интонационное содержание второго мелодического периода, выстроенного по секвенционному принципу. «Двенадцать лет я в разлуке тяжелой томлюся, страдаю» – интонационные сложности мелодики этого раздела связаны с грамотным воспроизведением следующих элементов музыкального текста:

- предельно точных, позиционно высоких нисходящих секстовых скачков $c - es$ и $e - g$;
- максимально выверенного повтора интонационных оттенков в одинаковых мелодических мотивах (точно повторенных или секвенцированных);
- просветленных нисходящих полутоновых интонаций, достигаемых при условии верной вокально-интонационной позиции.

Кодовая реплика-утверждение «да, навек мне возвращен» завершает первый раздел строфической формы и интонационно охватывает верхний восходящий тетраорд мелодического минора с дальнейшим заполнением нисходящей октавы $g2 - g1$ мотивами опевающего типа. Следует обратить особое исполнительское внимание:

- на интонацию нисходящей кварты $g2 - d1$, квинтовый тон в которой должен быть предельно высок;
- на устойчивую опору звуков тоники, максимально сфокусированных интонационно;

– на выверенность интонационного оттенка в озвучивании октавных мелодических границ.

Интонационные особенности мелодии среднего раздела трехчастной композиции – «Узнаешь ты, коварная разлучница, мученья презренной любви» – определены закономерностями ее интонационного содержания: преобладание поступенного хроматизированного движения в сочетании с витиеватыми мотивными заполнениями доминантового септаккорда *d-moll*'я требуют осознанного подхода к каждому произнесенному звуку и к его интонационным оттенкам. Исполнительское вокальное мастерство проявляется здесь на уровне достоверно точного произнесения каждой интонации.

Анализ репризного раздела арии «Настал давно желанный час» позволяет обозначить возврат исходной темы первого периода вместе с речитативным обращением к Князю, музыкальный и поэтический текст которого полностью сохраняется. В этой связи при вокальном воплощении первого мелодического периода репризы следует учитывать интонационные сложности и некоторые возможные пути их преодоления, которые были рассмотрены выше (в анализе основной темы арии). Важно лишь отметить, что в последней фразе речитативной реплики обращения к Князю – «навек ты мой» – происходит перегармонизация и трансформация главного мотива, что значительно усиливает драматический эффект декламационных реплик и требует от исполнителя максимального интонационного напряжения в воспроизведении хроматических полутоновых движений.

«О, час блаженный, давно желанный» – интонационно-тематическая и метроритмическая схожесть второго периода с соответствующим мелодико-поэтическим разделом экспозиционного музыкального материала очевидна и не требует отдельных доказательств. Однако необходимо обратить особое внимание на смену интонационного содержания музыкального материала с целью его исполнительского анализа. В этом смысле следует выделить интонационную характеристику четырех основных мотивов:

1) обыгрывание нисходящих квартовых интонаций $d - a$, $a - e$, требующее предельного интонационного повышения оттенка нижнего звука;

2) восходящий октавный скачок $a1 - a2$, позиционно осмысленный в контексте «захвата» верхнего звука с интонационным стремле-

нием взятия сверху; попутно следует указать на дополнительную сложность – высокую tessitura сопрано ($a2$);

3) последующее заполнение октавного скачка виртуозным стремительным вокальным пассажем, интонационной опорой которого становятся три нисходящие кварты: $a2 - e2$, $d2 - a1$, $b1 - f1$, что следует внимательно учитывать с целью максимальной интонационной точности при исполнении данного виртуозного мелодического фрагмента, которую сможет обеспечить устремленное вверх интонационное противостояние;

4) завершающая второй раздел строфической формы, реплика-утверждение – «да, навек мне возвращен» – интонационно построена на родственном финальному мотиву первого раздела интонациях, транспонированных из *g-moll*'я в основную тональность арии *d-moll*. Отметим, что звуковоспроизведение данного речитативного высказывания, основанного на верхнем восходящем тетра хорде мелодического минора, требует усиленного интонационного устремления к тонике, которое определено естественным тяготением завершающего тонического квартового нисходящего скачка $d - a$. Дальнейшее каденционное закрепление основной тональности компенсируется восходящей секстой $b - g$, разрешенной в тонический терцовый тон f , обязывающий исполнителя к высокому позиционному осмыслению, а при повторе – к максимальному восходящему напряжению и опевающим возвратом к основному тональному звуку d .

Именно проанализированные интонационные изменения первого раздела сочинения позволяют сделать вывод о динамической репризе строфической трехчастной формы.

Исполнительские сложности кодового раздела арии связаны с усилением декламационного характера мелодики, главным интонационным содержанием которой становятся: 1) широкий диапазон, 2) виртуозные пассажи, 3) чередование поступенного мелодического движения и многочисленных скачков, 4) гармоническая диссонантность и тональная неустойчивость. Преодоление названных сложностей требует от исполнителя интонационного мастерства и вокальной виртуозности.

Выявленное в процессе анализа интонационное родство коды с основной темой арии, определяет и основные направления в исполнительском решении:

– преодоление интонационной инертности в нисходящем мелодическом движении;

– максимальная сфокусированность интонационного воплощения устойчивых звуков, особенно в скачкообразных ломанных мелодических пассажах;

– утонченность интонационных оттенков мелодии в полутоновых разрешениях;

– предельно интонационно высокий захват верхнего звука в восходящих скачках;

– просветленный позиционный оттенок нижнего звука в нисходящих скачках.

Требует особого певческого внимания интонационно-исполнительское звуковоспроизведение заключительной фразы арии «Навек он мой, навек он мой»: осмысленное стремление к позиционно высокой терции в восходящем секстовом скачке $a1 - f2$ (основной интонации анализируемого произведения) сочетается с достижением предельной интонационной ясности и точности стремительного взлета мелодии по звукам тонического (кадансового) квартсекстаккорда (мотива, интонационно родственного главной теме сочинения). Virtuозную вокальную каденцию отличают яркая динамика мелодического движения, извилистая прихотливость распевно-декламационной линии, напряженное стремление к тоническому разрешению. При интонационной работе над ее исполнением необходимо обратить особое внимание на оттенки возникающих полутоновых интонаций (которые предполагают позиционное «подтягивание» нижнего звука к верхнему), а также на преодоление естественной интонационной инертности при общем мелодическом «падении» вниз, требующем максимально восходящего интонационного напряжения.

В качестве выводов из проделанного подробного интонационного анализа сольных номеров оперы «Русалка», раскрывающих сквозную динамику образа Наташи, формулируем несколько важных тезисов.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1971. – 373 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б.В. Речевая интонация / Б.В. Асафьев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. – 136 с. – Текст : непосредственный.
3. Келдыш, Ю.В. История русской музыки. В 10 томах. Том 6 / А.С. Даргомыжский, Ю.В. Келдыш. – Москва : Музыка, 1989. – 393 с. – Текст : непосредственный.
4. Переверзев, Н.К. Проблемы музыкального интонирования / Н.К. Переверзев. – Москва : Музыка, 1966. – 224 с. – Текст : непосредственный.

1. Внимательная интонационная работа исполнителя над грамотным и точным звуковоспроизведением вокальной партии становится основным средством воплощения музыкального образа.

2. Освоение техники позиционного интонирования, осмысление теоретических обоснований певческого звукоизвлечения, вдумчивые аналитические наблюдения над интонационными трудностями и практическое освоение эффективных способов их преодоления – доминирующие этапы в исполнительской деятельности профессионального вокального исполнителя.

3. Для творческого процесса академического певца осознание основных принципов и приемов позиционного интонирования и практическое овладение вокально-интонационной техникой образует мощный фундамент исполнительского движения по пути достижения максимальной точности, стройности и четкости вокальной интонации – главной составляющей грамотного и профессионально высокого исполнительского толкования музыкального образа, созданного композитором.

В заключение позволим еще раз озвучить генеральную смысловую позицию нашей статьи – попытка разобраться в основах вокально-исполнительского воспитания, изучение научно-методической литературы в данной области, исследование некоторых аспектов заявленной проблематики и многолетний практический опыт работы в системе музыкального интонирования на разных образовательных уровнях привели автора к мысли о том, что неизменным залогом исполнительского успеха каждого профессионального вокалиста, значительным, ценным и профессионально определяющим его мастерство следует считать способность и умение грамотно, точно и чисто интонировать музыкальный текст, развивая и совершенствуя это уникальное качество на протяжении всей своей певческой жизни.

5. Пороховниченко, М.Е. О понятии «позиционное интонирование» / М.Е. Пороховниченко. – Текст : непосредственный // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Минск : БГАМ, 2021. – Вып. 53. – С. 144–167.

6. Серов, А.Н. Русалка. Опера А.С. Даргомыжского / А.Н. Серов. – Москва : Музгиз, 1953. – 160 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Muzykal'naya forma kak protsess / B.V. Asaf'ev. – Moskva ; Leningrad : Muzyka, 1971. – 373 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Asaf'ev, B.V. Rechevaya intonatsiya / B.V. Asaf'ev. – Moskva ; Leningrad : Muzyka, 1965. – 136 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Keldysh, Yu.V. Istoriya russkoy muzyki. V 10 tomakh. Tom 6 / A.S. Dargomyzhskiy, Yu.V. Keldysh. – Moskva : Muzyka, 1989. – 393 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Pereverzev, N.K. Problemy muzykal'nogo intonirovaniya / N.K. Pereverzev. – Moskva : Muzyka, 1966. – 224 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Porokhovnichenko, M.E. O ponyatii «pozitsionnoe intonirovanie» / M.E. Porokhovnichenko. – Текст : непосредственный // Nauchnye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki. – Minsk : BГАМ, 2021. – Вып. 53. – С. 144–167.

6. Serov, A.N. Rusalka. Opera A.S. Dargomyzhskogo / A.N. Serov. – Moskva : Muzgiz, 1953. – 160 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Самбриш, Е.Ю. Нелинейные принципы организации в сочинении Г. Чобану «Простые поэмы бытия» / Е.Ю. Самбриш, А.Г. Путина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 37–43. – Библиогр.: с. 43 (7 назв.).

УДК 785

Самбриш Елена Юрьевна,

кандидат искусствоведения, доцент;
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
доцент кафедры музыковедения, композиции и джаза

E-mail: sambrish@yandex.ru

Республика Молдова, г. Кишинев

Путина Анастасия Геннадьевна,

ГОУ ВПО «Приднестровский государственный институт искусств им. А.Г. Рубинштейна»,
преподаватель кафедры теории музыки

E-mail: anastasya.putina@gmail.com

Республика Молдова, г. Тирасполь

НЕЛИНЕЙНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ В СОЧИНЕНИИ Г. ЧОБАНУ «ПРОСТЫЕ ПОЭМЫ БЫТИЯ»

Аннотация. В статье анализируется произведение современного композитора Республики Молдова Геннадия Чобану «Простые поэмы бытия» для фагота и симфонического оркестра. Нелинейный принцип организации обусловлен концепцией сочинения и реализуется на разных уровнях. Наиболее ярко он проявляется в дробной композиционно-тематической структуре, создаваемой с помощью техники фрагментации, что определяет преобладание нетрадиционного – сложносоставного линейного и сонорно-фактурного тематизма.

Ключевые слова: творчество Г. Чобану; нелинейный принцип организации; техника фрагментации; сложносоставной линейный тематизм; сонорно-фактурный тематизм.

Elena Sambrish,

Candidate of Art History, Associate Professor;
Academy of Music, Theater and Fine Arts,
Associate Professor of the Department of Musicology, Composition and Jazz

E-mail: sambrish@yandex.ru

Republic of Moldova, Chisinau

Anastasia Putina,

Pridnestrovian State Institute of Arts named after A.G. Rubinshtein,
Lecturer at the Department of Music Theory

E-mail: anastasya.putina@gmail.com

Republic of Moldova, Tiraspol

NONLINEAR PRINCIPLE OF THE THEMATIC ORGANIZATION OF G. CHOBANU'S WORK «SIMPLE POEMS OF BEING»

Annotation. The article analyzes the work of the contemporary composer of the Republic of Moldova Gennady Ciobanu «Simple Poems of Being» for bassoon and symphony orchestra. The non-linear principle of organization is due to the concept of composition and is implemented at different levels. It manifests itself most clearly in the fractional compositional-thematic structure created using the fragmentation technique, which determines the predominance of non-traditional – complex linear and sonorous-textural thematics.

Keywords: creativity of G. Ciobanu; non-linear principle of organization; fragmentation technique; complex linear thematics; sonorous-textural thematics.

Современное музыкальное искусство отличается огромным разнообразием в подходах к трактовке музыкальной формы. Одним из ведущих методов организации музыкальной

композиции на рубеже XX–XXI веков оказывается принцип нелинейности, получивший отражение во многих видах искусства. Его возникновение обусловлено рядом глубоких пре-

образований, наблюдаемых в научно-технической, гуманитарной, философско-эстетической сферах. Так, в новых научных теориях важнейшим постулатом провозглашается закон нелинейного развития сложно организованных природных и социальных систем. Очевидно, что изменения также затронули и процесс мышления человека, поскольку новая реальность определила формирование информационного гиперпространства, в котором повсеместно утверждается «клиповое» восприятие, обнаруживается разветвленность и скачкообразность мыслительной деятельности.

Нелинейные принципы организации проникли в разные области искусства – архитектуру, живопись, литературу, кинематограф, театр; их теоретическую основу в изменившихся условиях раскрывает современная постнеклассическая эстетика. В противовес однозначности и однонаправленности линейных процессов, строгой иерархичности формируемой ими структуры, нелинейность предполагает равнозначность параметров и рядоположенность множества элементов, допуская в то же время их широкую вариативность; в музыкальном произведении это обуславливает дробность, фрагментарность драматургической и композиционно-тематической организации.

В научной литературе одним из первых нелинейные музыкальные структуры подробно изучил австралийский музыковед и композитор Л. Викери [6]. По его мнению, ключевым признаком нелинейных структур в тематизме сочинения является высокая степень синтаксической неоднородности, возникающая вследствие логических разрывов между соседними элементами, что способствует появлению автономных субструктур [7, с. 76]. В отличие от линейных композиций, в которых также может наблюдаться определенная дискретность и контрастность, при нелинейной организации каждый новый элемент не является логически производным из предыдущего. Нарушение причинно-следственных связей подчеркивается «разрывом» по целому ряду параметров – тембру, динамике, артикуляции, фактуре, регистру, типу интонационности. Рассмотрев особенности проявления принципов нелинейности в области синтаксиса, Л. Викери высказал важные идеи, которые могут быть экстраполированы и на другие уровни композиции.

В целом, изучение нелинейной организации в музыке находится на этапе формиро-

вания методологического аппарата. В настоящий момент существует множество терминов, определяющих сходные явления. Так, с частными проявлениями нелинейности связаны такие понятия, как фазная форма (Т. Кюрегян, Е. Ручьевская, В. Задерацкий, А. Денисов), монтажная форма (М. Сабина, С. Савенко, М. Тараканов, О. Синельникова), параллельная драматургия и макротематизм (В. Валькова, В. Холопова, Е. Михалченкова-Спирина) и многие другие. В более широком плане сходные проблемы поднимают исследователи, пишущие о принципах игры, лабиринта, гипертекста, интертекстуальности, ризомы, фрактала.

В данной работе мы попытаемся проследить реализацию нелинейных принципов более широко, выходя на различные уровни организации сочинения – от его концепции и драматургии до отдельных тематических образований, избрав в качестве примера сочинение современного молдавского композитора Геннадия Чобану.

В творчестве Г. Чобану нелинейность становится ведущим структурным принципом поздних симфонических произведений, среди которых *Moment bascovian* для фортепиано и симфонического оркестра (1998) [3], концерт для маримбы с оркестром «Ветер южных широт» (2009), сюита «Весенние ритуалы» (2010–2019), концерт для скрипки с оркестром «Моменты» (2015), *Glance Behind The Curtain/Glance For The Curtain* (2016) [4], «Простые поэмы бытия» (2021). Воплощая собственную картину мироздания, автор реализует ее в таких концепциях, как «человек и культура», «человек и природа», «человек и Вселенная»: он представляет размышления о смысле жизни и своем месте в мире, утверждает всеобщую связь микро- и макрокосмоса, рисует образы природы, выстраивает межкультурный диалог, создает многочисленные интертекстуальные отсылки. Произведения ярко демонстрируют идейно-творческие установки композитора и в полной мере показывают особенности его позднего стиля, включая характерные элементы техники и языка. Остановимся на одном из новых сочинений композитора – «Простые поэмы бытия» для фагота с оркестром, где уделим внимание проявлению нелинейного принципа организации в тематизме и драматургии.

Премьера сочинения прошла в Кишиневе на Международном музыкальном фестивале «Мэрцишор-2022» в исполнении симфонического оркестра Национальной филармонии. Концепция произведения отражает духовные

поиски композитора и продолжает идеи двух опусов – концерта для скрипки с оркестром «Моменты» и *Glance Behind The Curtain/ Glance For The Curtain* для струнного оркестра, где музыкальная композиция как таковая становится для автора одной из форм интеллектуально-чувственного постижения бытия, выдвигаясь в один ряд с философией.

Позиция композитора близка установкам Ф. Ницше, который писал, что «...проблемы в искусстве <...> – сплошь аббревиатуры бесконечно сложного уравнения действительной жизни. Но как раз в том-то и заключается его величие и необходимость, что оно рождает иллюзию некоего более простого мира, некоего более точного ответа на его загадки» [2, с. 271]. Три сочинения образуют макроцикл, отражающий личный путь в поисках решения «уравнения жизни». Их идеи актуальны для современного искусства, где важно «не столько объяснение мира, сколько его смыслопрочтение» [5, с. 74].

В сочинении «Моменты» показан герой (скрипка соло), активно противостоящий действительности; в *Glance* на первом плане даны объекты окружающего мира, это своего рода взгляд со стороны; в «Простых поэмах бытия» герой повествования (фагот соло) как будто вновь продолжает поиски, однако он более погружен в свой внутренний мир, и лишь «отзвуки реальности» образуют отдаленный фон. В макроцикле прослеживается и условный временной вектор. Так, в первом произведении экспрессивное звучание скрипки характеризует молодого героя, тембр фюгата в третьем сочинении воплощает голос умудренного жизнью человека, в то время как вторая композиция с ее некоторой отстраненностью выполняет роль интермеццо. Произведения внешне сходны по строению – все они двухчастны. Это определяет один из ведущих признаков позднего творчества композитора, когда при двухчастной цикличности сами части, как правило, не контрастны, а рядоположны и «безакцентны», то есть цикл в целом не тяготеет ни к ямбический, ни к хорейской структуре.

В «Простых поэмах бытия» вторая часть в два раза больше первой по продолжительности (90 тактов и 200 тактов соответственно), что косвенно подтверждает действие нелинейных принципов организации. В первой «Поэме» различаются две фазы: первая – экспонирование основных тематических элементов (1–31 тт.), вторая – фаза развития движения (32–90 тт.). Их пропорция образует

обратное золотое сечение, которое повторяется и в соотношении обеих частей. Во второй «Поэме» выделяются четыре контрастных раздела, в каждом из которых, с одной стороны происходит варьированное развитие тематизма, с другой – вводятся новые элементы, дается синтез мотивов, образуются различные тематические сцепления. Объединяющим фактором выступает «интонация вопроса» (большая септима), звучащая неоднократно в двух частях. Обе «Поэмы» имеют сквозное строение, раскрывают единый образ: это монолог героя, в первой части – более напряженный и погруженный в себя, во второй – более отстраненный, показанный на фоне внешнего мира.

Произведение воплощает концепцию постижения многообразных смыслов Вселенной, его нелинейная драматургия в полной мере отвечает данной философской идее. В сочинении отсутствуют привычные завязка, развитие, развязка. Музыкальная форма складывается из множества кратких структур, часто образованных по сходным интонационным моделям, с небольшим вариантным обновлением. Рассмотреть образуемую из мелких деталей картину можно лишь при взгляде «сверху». Структурная дробность проявляется как на композиционном уровне (краткие разделы), так и синтаксическом (мотивы) и фоническом (отдельные разрозненные звуки и интонации в различных регистрах).

Каждое новое относительно развернутое построение проясняет некоторые смысловые аспекты, но не дает законченных ответов. Прослеживается определенная семантическая связь с рядом современных литературных произведений, также нелинейно организованных (романы М. Павича «Хазарский словарь», Х. Кортасара «Игра в классики», С. Соколова «Школа для дураков»). Перед нами будто мелькают осколки реальности, различные моменты прошлого и настоящего, в которых автор стремится найти «общий знаменатель», уловить высший смысл.

В «Поэмах» процесс становления музыкальной драматургии и архитектоники подчиняется новым законам, где причина и следствие размываются в своих границах, на первый план выдвигается идея множественной дробности. Выделяя несколько основных тематических элементов, композитор строит последующее развитие на их взаимодействии, вариантном преобразовании и различном синтезе. Нанизывание самоподобных элемен-

тов вызывает аналогию с фрактальным принципом многообразия в единстве.

Отдельные тематические зерна появляются, как будто рождаясь из неупорядоченного хаоса, при этом нет четкой отграниченности экспозиционных, развивающих и заключительных разделов; новые элементы могут возникнуть в любой момент, демонстрируя равноправное функциональное совмещение (по А. Денисову [1]). Тематические ячейки сосуществуют некоторое время почти независимо, затем исчезают без какого-либо итога, оставляя ощущение разомкнутости разделов и всей формы в целом.

Первая «Поэма» содержит пять интонационно-тематических элементов, составляющих ее «суперформулу-лейтмотив» (пример 1):

Пример 1. Первая часть, «суперформула-лейтмотив»

Партия фагота складывается из кратких вариантно обновляемых фраз, отражая внутренний монолог героя; прозрачная фактура оркестра со множеством звенящих, шелестящих звучностей, мелодических фигураций и гармонических педалей представляет внешний мир – отголоски реальности, вклинивающиеся в мыслительный дискурс. Вначале мо-

1) *a* – нисходящий мотив с пунктирным ритмом у фагота (тезис-размышление);

2) *b* – мотив с трелью (своеобразное единство статики и динамики – «движение на месте»);

3) *c* – мотив-педаль (остановка);

4) *d* – «аккорды» фагота (мультифоника) (расщепленность звукового пространства, «тембровая кульминация»);

5) *e* – скачки в высоком и среднем регистре, в том числе квартовые (птичьи зовы, щелбет).

Драматургия части выстраивается в развитии и преобразовании данных элементов.

тивы фагота звучат повествовательно, нейтрально, затем двухтактовая реплика переходит в некое подобие вопроса: появляется восходящая септима с остановкой-зависанием на долгом звуке, завершаемая трелью (пример 2), данная интонация постепенно приобретает особый семантический вес.

Пример 2. Первая часть, тема вопроса

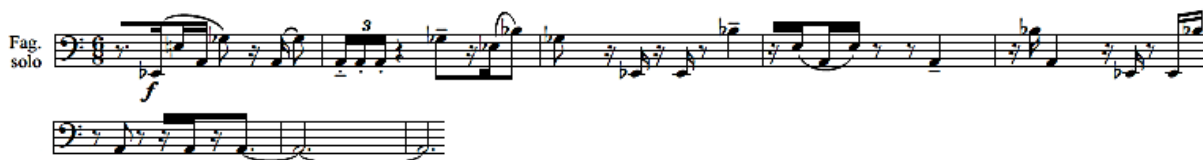
Смена гармонического полюса (*gis* вместо *c*, позднее *g*, в заключении – *as*) обозначает начало процесса поисков. В интонационном плане выделяются кварто-квинтовые и трелеобразные обороты из начальной темы фагота, а также восходящая септима – мотив вопроса. Завершается часть тонально неустойчивой репликой солиста, воспринимаемой как мно-

готочие, словно окончательная цель не достигнута.

В данной части композитор вводит мультифоника фагота, заключающиеся в извлечении обертоновых звуков с целью получения многоголосных созвучий на духовых инструментах. Они звучат резко, напряженно, обозначают своеобразную тембровую кульми-

нацию и словно воплощают расщепленность и многовекторность пространства, отражают сомнения и противоречия героя. Вместе с нетрадиционно извлекаемыми звуками во второй части (тт. 217–222, 280–285) мультифоника образуют резонансно-шумовые эффекты, обогащая тембровую палитру сочинения.

Вторая «Поэма» включает, как уже говорилось, четыре раздела (ABCD). Композитор использует более насыщенную оркестровую фактуру, в то время как партия фагота складывается из кратких разрозненных мотивов с множеством пауз, репетиций на одном звуке, больших скачков, включая интервал септимы. Вначале небольшие реплики деревянно-духовых накладываются на секундовую педаль скрипок, создающую напряженно-мистический фон. Их мотивы напоминают от-



Пример 3. Вторая часть, тема второго раздела

В следующем разделе ее сменяет условная кантиленность, которая базируется на более развернутых мотивах, протянутых звуках, штрихе *legato*. Тем не менее, мрачный характер постепенно усиливается и приводит к кульминации в последнем разделе. Он начинается с сонорного пласта, где скандирование у солиста звуков без определенной высоты (с помощью ударов языком) дополняется небольшим мотивом перкуссии: как будто новая идея «пульсирует» в сознании героя. Оркестровое построение с многократными стремительно восходящими пассажами заканчивается диссонирующими кластерами, их усиливают реплики солиста. Динамический рост обуславливает ожидание перемен, ощущение близости разгадки, до которой остался всего «один шаг».

Резкий обрыв звучания нарушает логику течения мысли (вторая фаза, тт. 236–290), ме-



Пример 4. Вторая часть, последний раздел, партия солиста

Однако миг прозрения краток, он вновь сменяется вопросительными мотивами с восходящей септимой, за которыми следуют «интонации вздоха». Драматургия произведения оставляет ощущение открытости: шумовое

звуки реальности, природные шумы, отдаленные голоса. Постепенно педаль струнных разрастается до более плотного сонора. Солист интонирует восходящую септиму, затем возникает более развернутый, напряженный мотив, обрисовывающий тритон и увеличенную октаву, он отчасти напоминает первую тему «Поэм» (пунктирный ритм и «зависание» на последнем звуке). Три проведения темы вопроса у фагота отделены диссонирующими сонорными построениями оркестра.

Во втором разделе солист излагает причудливую тему из кратких мотивов с резкими скачками и контрастами регистров, что рождает непредсказуемую мозаичную структуру (пример 3), напоминающую отрывочное течение мыслей, спутанность сознания, намеки и недосказанность.

лодия солирующего фагота отчасти напоминает начальную тему первой «Поэмы» – пунктирный ритм и три звука, подчеркивающие тритон *g-es-des*. Это создает тематическую арку между частями, затем повествование переходит в последнюю фазу.

Здесь утверждается господство солиста, поддерживаемого краткими репликами разных инструментов, завершаемых диссонирующим сонорным пластом струнных. В партии фагота собираются ведущие тематические элементы «Поэм»: начальный пунктирный тритоновый мотив сменяется интонационно разорванным и метрически свободным высказыванием, трижды звучащий вопросительный оборот (тт. 258–261) получает ответ в виде торжественной речитации (тт. 262–266) (пример 4). После длительных поисков ответ как будто найден, идея обрела, наконец, свое выражение.

завершение фагота и скрипок создает многообразие, в котором слышны бессилие, усталость и неопределенность.

Таким образом, в «Простых поэмах бытия» Г. Чобану воплотил своеобразный мыс-

лительный дискурс, определяемый идейно-философскими установками. Его нелинейность отражает особая тематическая организация, отличающаяся дискретностью по горизонтали и вертикали, сложной работой с микротематическими образованиями в виде комбинирования множества различных мелких элементов, которую можно обозначить как *технику фрагментации*. Она имеет два уровня проявления:

а) горизонтальная фрагментация, заключающаяся в структурных разрывах в партии одного инструмента, в результате которых формируется особый тип мелодики, состоящий из нанизывания кратких разнородных мотивов;

б) вертикальная фрагментация, реализуемая в виде комбинирования тематических элементов между разными оркестровыми группами, вследствие чего образуются множественные регистровые и тембровые разрывы, дающие сонорно-пространственные эффекты.

В результате первой из них рождается сложносоставной линейный тематизм, вторая обуславливает построение сонорно-фактурного тематизма. Образцы сложносоставного тематизма были приведены выше – это мелодическая линия в партии фагота во втором разделе II части (пример 3) и в последнем разделе той же части (пример 4). В результате группировки мелких тематических элементов по горизонтали образуется протяженная составная тема с дискретной мелодической линией, включающей структурно разнородные мотивы, метроритмически свободные, часто «внетемповые», интонационно «разорванные» вследствие множества разнонаправленных скачков.

В свою очередь, сонорно-фактурный тематизм складывается из ряда мотивов-ячеек фактуры, где на первый план выдвигаются не конкретные мелодические интонации, а общий фони́зм, создаваемый различной артикуляцией, динамикой, фактурными рисунками, тембрами. Такие сонорно-фактурные сегменты представлены либо как самостоятельные элементы, либо как сонорный пласт, являющийся фоном для солиста.

Техника фрагментации приводит к тому, что в обоих типах тематизма нарушается традиционное функциональное соотношение экспозиционных и развивающих разделов. Здесь нет полного изложения темы, невозможно выделить инвариант развития, так как существует только множество нестабильных, подвижных вариантов, и в этом плане подобный те-

матизм напоминает гибкие природные биологические системы, а в самом музыкальном искусстве сходные процессы наблюдаются в фольклоре, где отсутствует основной инвариант и все существующие варианты считаются равноправными.

На протяжении всей композиции в «Поэмах» Г. Чобану одновременно присутствуют модифицированные тематические сегменты и вводятся новые, мало контрастные. Основной тематический комплекс не складывается в привычную мелодию, образуя как бы распыленную в музыкальной ткани комбинацию рядоположных структурно-тематических элементов, воплощающих отдельные стороны музыкального образа и представляющих частицы целостного смыслообраза. Краткие элементы объединяются в своеобразные суперформулы-«лейттемы», которые то рассеиваются, то частично собираются и развиваются, порождая другой материал.

Каждый фрагмент равноценен для понимания образа, что в философском плане отражает невозможность достижения полноты и завершенности истины. Сквозные тематические элементы выстраиваются в сложную систему, они варьируются, комбинируются, дополняются новыми тематическими образованиями, поддерживая идею «динамической статики» в драматургии целого.

Подводя итог, отметим, что в сочинении Г. Чобану принципы нелинейного развития становятся ключевой философско-эстетической установкой, отвечающей современной картине мира, лишенной законченной упорядоченности, наполненной энтропией и представляющей бурлящий множеством интенций смыслопорождающий хаос. Нелинейная организация встречается в большинстве симфонических произведений композитора, начиная с конца XX века. В «Простых поэмах бытия» она обусловлена идейной концепцией сочинения – попыткой понять себя в этом многоликом мире, – и воплощается в особой драматургии, не базирующейся на причинно-следственных связях. Подобно тому как мыслительный процесс, в отличие от устной речи, характеризуется дискретностью, скачками, незавершенностью суждений, так и композиция данного сочинения не укладывается в привычные схемы. Ей присущи «рваные контуры» разделов-фаз, «хаотичное» членение по разным параметрам – преимущественно, фактурно-тембровому. На композиционном уровне действует принцип равноправного функционального совмещения экспозицион-

ности и развития, а техника фрагментации на основе параметрических сдвигов (то есть исходя из разных параметров звука) порождает структурную дробность, подкрепляемую техникой гармонических полюсов. Таким обра-

зом, в произведении доминирует нелинейно-процессуальное начало, а изменчивое течение интонационных преобразований обеспечивает наращивание смысла, создавая сплошной насыщенный информационный поток.

Литература:

1. Денисов, А.В. Тематизм и развитие в фазной форме произведений Б. Тищенко / А.В. Денисов. – Текст : непосредственный // Musicus. – 2012. – № 3. – С. 13–25.
2. Ницше, Ф.В. Полное собрание сочинений. В 13 томах. Том 8. Черновики и наброски 1874–1879 / Ф.В. Ницше. – Москва : Культурная революция, 2008. – 704 с. – Текст : непосредственный.
3. Путина, А.Г. Особенности жанра, формы и идейно-образной концепции «Moment bacovian» Г. Чобану / А.Г. Путина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 35–41.
4. Самбриш, Е.Ю. «Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain» Г. Чобану: особенности макротематической организации (на примере первой части) / Е.Ю. Самбриш, А.Г. Путина. – Текст : непосредственный // Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. – 2020. – № 2 (37). – С. 26–32.
5. Хмелевская, С.А. Искусство как форма постижения бытия (художественные формы постижения бытия) / С.А. Хмелевская. – Текст : непосредственный // Социально-политические науки. – 2015. – № 2. – С. 74–78.
6. Vickery, L. Exploring new and emerging models for non-linear performative works. QUT Thesis, PhD by Creative Works : [site]. – Queensland University of Technology, 2011. – URL: https://eprints.qut.edu.au/63499/1/Lindsay_Vickery_Thesis.pdf (date of access: 21.09.2022). – Text : electronic.
7. Vickery, L. The evaluation of nonlinear musical structures / L. Vickery. – Text : electronic // Sound Scripts: Proceedings of the 2009 Totally Huge New Music Conference. – 2011. – Vol. 3. – P. 74–84. – URL: <https://www.lindsayvickery.com/uploads/1/7/0/8/17081762/2009vicevaluationofnl.pdf> (date of access: 21.09.2022).

References:

1. Denisov, A.V. Tematism i razvitie v faznoj forme proizvedenij B. Tishhenko / A.V. Denisov. – Текст : neposredstvennyj // Musicus. – 2012. – № 3. – S. 13–25.
2. Nicshe, F.V. Polnoe sobranie sochinenij. V 13 tomah. Tom 8. Chernoviki i nabroski 1874–1879 / F.V. Nicshe. – Moskva : Kul'turnaja revoljucija, 2008. – 704 s. – Текст : neposredstvennyj.
3. Putina, A.G. Osobennosti zhanra, formy i idejno-obraznoj koncepcii «Moment bacovian» G. Chobanu / A.G. Putina. – Текст : neposredstvennyj // Iskusstvoznanie: teorija, istorija, praktika. – 2020. – № 3 (29). – S. 35–41.
4. Sambrish, E.Ju. «Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain» G. Chobanu: osobennosti makrotematicheskoj organizacii (na primere pervoj chasti) / E.Ju. Sambrish, A.G. Putina. – Текст : neposredstvennyj // Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. – 2020. – № 2 (37). – S. 26–32.
5. Hmelevskaja, S.A. Iskusstvo kak forma postizhenija bytija (hudozhestvennyye formy postizhenija bytija) / S.A. Hmelevskaja. – Текст : neposredstvennyj // Social'no-politicheskie nauki. – 2015. – № 2. – S. 74–78.
6. Vickery, L. Exploring new and emerging models for non-linear performative works. QUT Thesis, PhD by Creative Works : [site]. – Queensland University of Technology, 2011. – URL: https://eprints.qut.edu.au/63499/1/Lindsay_Vickery_Thesis.pdf (date of access: 21.09.2022). – Text : electronic.
7. Vickery, L. The evaluation of nonlinear musical structures / L. Vickery. – Text : electronic // Sound Scripts: Proceedings of the 2009 Totally Huge New Music Conference. – 2011. – Vol. 3. – P. 74–84. – URL: <https://www.lindsayvickery.com/uploads/1/7/0/8/17081762/2009vicevaluationofnl.pdf> (date of access: 21.09.2022).

Для цитирования: Трофимчук, Т.Ю. Этнослух и его интенции в творчестве Ю.Е. Цагойко / Т.Ю. Трофимчук. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 44–46. – Библиогр.: с. 46 (2 назв.).

УДК 78.01

Трофимчук Татьяна Юрьевна,

кандидат искусствоведения;

УО «Брестский государственный музыкальный колледж имени Г. Ширмы»,

преподаватель ЦК «История музыки»

E-mail: trtanya@mail.ru

Республика Беларусь, г. Брест

ЭТНОСЛУХ И ЕГО ИНТЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю.Е. ЦАГОЙКО

Аннотация. Автор статьи определяет предпосылки формирования и развития этнослуха у современного белорусского композитора Ю.Е. Цагойко, а также на примере произведения «Плач по покинутой деревне» выявляет претворение интенций данного феномена в его творчестве.

Ключевые слова: этнослух; творчество; композитор; произведение; народная песня.

Tatiana Trofimchuk,

Candidate of History of Arts;

Educational Institution Brest State College of Music named after G. Shirma

Teacher of Cycle Commission History of Music

E-mail: trtanya@mail.ru

Republic of Belarus, Brest

ETHNOHEARING AND ITS INTENTIONS IN THE CREATIVITY OF Y. E. TSAGOYKO

Annotation. The author of the article determines the prerequisites for the formation and development of ethnic hearing in the modern Belarusian composer Y. E. Tsagoiko, and using the example of the work "Lament for an Abandoned Village" reveals the implementation of the intentions of this phenomenon in the author's work.

Keywords: ethnohearing; creativity; composer; work; folk song.

Для музыкантов – Homo Musicans - «неискоренимой чертой», «непременным, даже наследуемым, быть может, то есть отприродным музыкальным атрибутом» [1, с. 4] является особая внутренняя слуховая настройка - этнослух. Благодаря ему происходит не только контроль получения, восприятия и обработки особого рода музыкальной информации, но и «выдвижение встречной информации», «рождение чего-то нового» [1, с. 5].

В композиторском творчестве феномен этнослуха проявляется по-разному. Существенное значение приобретает как внутренняя, присущая любому человеку и формируемая культурно постоянная слуховая настройка, так и внешняя, временная или разовая, ориентированная на определённое музыкальное событие, внешнее или внутреннее (например, концерт или собственное музицирование) композиция.

Среди факторов формирования и воспитания этнослуха И. Земцовский выделяет следующие:

1) «поведенческие традиции или, метафорически говоря, психологические, социальные или культурные «гены»;

2) родной язык и интонация семейного общения;

3) колыбельные песни и материнские звуковые игры с младенцем;

4) врожденный синкретизм слуха, его изначальная связь с этнически характерной артикуляцией, мимикой, жестикулцией и пластикой поведения;

5) естественная, произвольная и специальная тренированность слуха» [1, с. 4-5].

Используя некоторые методологические концепты исследователя, в данной работе мы рассмотрим предпосылки становления этнослуха у современного белорусского композитора Ю.Е. Цагойко, а также художественное воплощение интенций данного феномена в творчестве автора на примере произведения «Плач по покинутой деревне».

Юрий Цагойко родился в 1979 г. в г. Краснополье (Краснопольский район Могилёвской области).

левской области). Примерно через год семья переехала в г.п. Паричи (Светлогорский район Гомельской области). Именно там отец и мать будущего композитора, Евгений Федорович и Мария Андреевна, развили активную организаторскую и творческую деятельность: оба стояли у истоков создания ансамбля «Натхенне» (сейчас – народный ансамбль народной песни) и инициировали открытие музыкальной школы (сейчас – ГУО «Паричская детская школа искусств»). Родители Юрия Цагойко были одаренными музыкантами: Евгений Федорович мастерски играл на баяне, делал аранжировки и обработки народных песен для ансамбля, Мария Андреевна хорошо пела и руководила самодеятельным хором СМУ-72.

Кроме музыкально-фольклорных впечатлений, формируемых «ближним кругом», на развитие этнослуха Юрия Евгеньевича повлияло общение с бабушкой, Ильясюк Ольгой Даниловной, у которой в д. Патрики (Кобринский район Брестской области) он постоянно проводил летние каникулы. Бабушка слыла хорошей песенницей, постоянно приглашалась на праздники, семейные тожества, где сама и с другими участницами исполняла народные напевы [2].

Постоянное нахождение в творческой среде способствовало тому, что молодой музыкант начал сочинять уже в музыкальной школе. Затем последовали годы учения (1996-2000) по специальности «Фортепиано» в Мозырском музыкальном училище (сейчас – Мозырский государственный музыкальный колледж). В период учебы в Белорусской государственной академии музыки (2000-2007) по специальности «Композиция» в классе О.И. Ходоско важным для «внутренней» и «внешней» настройки этнослуха Цагойко стали фольклорные экспедиции, повлиявшие на создание ряда произведений («Ой, люлилюли», «Купалинка», обработки и аранжировки белорусских народных песен).

Непосредственным образом это влияние сказалось на поэме для симфонического оркестра и записи на цифровом носителе «Плач по покинутой деревне» (2006).

С одной стороны, впечатления от одного из экспедиционных дней стали импульсом к раздумьям, приведшим затем к поэме: «однажды, - вспоминает автор, - побывав в одной из деревень, я был поражён отсутствием почти всех её жителей. Примерено на сорок домов только несколько жилых. Опустевшие

хаты, улицы, сплошная, даже угнетающая тишина... Вот тогда и зародилась идея музыкального произведения» [2].

С другой стороны, взятая композитором из фондов экспедиционных записей Кабинета традиционных музыкальных культур Белорусской государственной академии музыки белорусская народная песня «Да(й) не кукуй, зязюля рабая» вдохновила и окончательно подвела творческую мысль Ю.Цагойко к «Плачу...».

Благодаря Т.Л. Беркович, доценту кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики, кандидату искусствоведения, доценту, заведующему кабинетом традиционных музыкальных культур Белорусской государственной академии музыки, удалось определить, что эта запись была сделана в экспедиции 2001 г. в д. Лодоси (Поставский район Витебской области) от Хштанович Эвы Брониславовны (1934 г.р.). Исполнительница прокомментировала напев следующим образом: «для маладзіцы», «болея асенняя», «хоць калі».

Мелодия народной песни также явилась ключевым, определяющим концепцию, драматургию и интонационный строй поэмы музыкальным материалом.

В произведении Цагойко песня «Да(й) не кукуй...» предстаёт в виде точной цитаты, звучащей в формате цифровой записи (первый после вступления и заключительный разделы формы). Запись совмещается с «живым» звучанием оркестра, который постепенно разрастается, а соло женского голоса, напротив, затухает.

Тема народной песни также становится основой для создания авторской музыки. Например, во втором разделе «Плача...» появляется иной вариант мелодии, отличающийся от оригинала темброво, ладово, звуковысотно, фактурно. В других разделах в партиях отдельных инструментов или целых оркестровых пластов периодически возникают узнаваемые интонации, «выбранные» из народной мелодии и «вкрапленные» в музыкальную ткань, решенную в стилистике современной музыки (использование сонорных кластеров, глиссандо, введение приёмов алеторики).

Таким образом, в творчестве Юрия Евгеньевича Цагойко интенции этнослуха проявляют себя очевидно и разностронне: «Мне нравится народное пение... Все наши родственники были поющими... Наверное, эти

интонации «вбились» в сознание с самого детства», - признается сам композитор. Это отражается в его произведениях, среди которых – поэма «Плач по покинутой деревне». В

ней мелодия и интонации белорусской песни являются прообразом произведения и его важной музыкальной составляющей.

Литература:

1. Земцовский, И. Апология слуха / И. Земцовский. – Текст : непосредственный. – Музыкальная академия. – 2002. - № 1. – С. 1-12.
2. Трофимчук, Т.Ю. Расшифровки записей бесед с композитором Ю.Е. Цагойко от 02.04.2022 и 17.01.2023. – Текст : непосредственный. – Личный архив Трофимчук Т.Ю.

References:

1. Zemcovskij, I. Apologija sluha / I. Zemcovskij. – Tekst : neposredstvennyj. – Muzykal'naja akademija. – 2002. – № 1. – S. 1–12.
2. Trofimchuk, T.Ju. Rasshifrovki zapisej besed s kompozitorom Ju.E. Cagojko ot 02.04.2022 i 17.01.2023. – Tekst : neposredstvennyj. – Lichnyj arhiv Trofimchuk T.Ju.

Для цитирования: Цзань, Х. «Слово барабана»: ансамбль тибетского театра Аче Лхамо и его инструментальная музыка / Х. Цзань. – Текст : непосредственный // Искусствоведение: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 47–55. – Библиогр.: с. 53 (15 назв.).

УДК: 792.5: 780.6 (515)

Цзань Хуамэйцо,

УО «Белорусская государственная академия искусств»,
аспирант кафедры истории и теории искусств
E-mail: hm211314520@gmail.com
Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель:

Полосмак Анна Олеговна,

кандидат искусствоведения;

УО «Белорусская государственная академия искусств»,
доцент кафедры менеджмента, истории и теории экранных искусств
E-mail: anna-polosmak@yandex.ru
Республика Беларусь, г. Минск

«СЛОВО БАРАБАНА»: АНСАМБЛЬ ТИБЕТСКОГО ТЕАТРА АЧЕ ЛХАМО И ЕГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Аннотация. *Статья посвящена описанию ансамбля древнего тибетского театра. Характеризуется его состав, инструментарий, исполнительские приемы, сама музыка, способы ее нотации и передачи новым поколениям, ее функции в спектакле. Автор приходит к выводу, что, формируя яркие образы персонажей, объектов, явлений, событий при минимализме декораций, подчеркивая эмоции героев, управляя темпом и направлением движения актеров, продолжительностью действия, выполняя сигнальную функцию для актеров и зрителей, инструментальная музыка является важнейшим компонентом представления Аче Лхамо.*

Ключевые слова: *тибетский театр; Аче Лхамо; музыка; ансамбль; инструмент.*

Zan Huameicuo,

Belarusian State Academy of Arts,
Postgraduate Student of the Department of History and Theory of Arts
E-mail: hm211314520@gmail.com
Republic of Belarus, Minsk

Supervisor:

Anna Polosmak,

Candidate of Art History;
Belarusian State Academy of Arts,
Associate Professor of the Department of Management, History and Theory of Art Screen
E-mail: anna-polosmak@yandex.ru
Republic of Belarus, Minsk

«DRUMS WORD»: ENSEMBLE OF TIBETAN THEATRE ACHE LHAMO AND ITS INSTRUMENTAL MUSIC

Annotation. *The article is devoted to the description of the ensemble of the ancient Tibetan theater. Its composition, instrumentation, performing techniques, the music, the ways of its notation and transmission to new generations, its functions in the performance are characterized. The author comes to the conclusion that by forming vivid images of characters, objects, phenomena, events with minimalism of scenery, emphasizing the emotions of the characters, controlling the pace and direction of the actors, the duration of the action, performing a signal function for the actors and spectators, instrumental music is an essential component of the performance lhamo.*

Keywords: *Tibetan theatre; Ache Lhamo; music; ensemble; instrument.*

Аче Лхамо – один из древнейших сохранившихся до наших дней традиционных театров. Его истоки относятся, как минимум, к VIII в. н.э. Благодаря свойственному восточной культуре в целом консерватизму и изолированному географическому положению Тибета этот жанр, включенный ЮНЕСКО в список шедевров нематериального культурного наследия человечества, позволяет сегодня увидеть, каким был театр сотни лет назад. И не только увидеть, но и услышать, что особенно значимо. Ведь фиксировать визуальную составляющую жизни человечество научилось тысячи лет назад, а звуковую – совсем недавно.

В буддизме, одним из главных мировых центров которого является Тибет, музыка имеет важное символическое значение. Считается, что она звучит во дворцах богов на небесах. В иконографии музыкальные инструменты часто изображаются в качестве атрибутов будд и бодхисаттв. Звуки музыки могут выступать таким же подношением высшим существам, как, например, пища, цветы или благовония. Рассуждая о Дхарме и просветлении, Будда Шакьямуни использует в качестве метафоры ритм барабана. Не удивительно, что и в тибетском театре музыка является важнейшим компонентом представления, не просто аккомпанементом, а полноценным актором.

В спектаклях Аче Лхамо чередуются три основных типа звукового сопровождения: мелодизированный речитатив *kha bshad*, близкий к стилю сказителей эпоса, вокальные арии *rnam thar* и инструментальная музыка *rol mo* (иногда в спектакль включается народная или монастырская музыка). *Kha bshad* и *rnam thar* призваны передавать, соответственно, сюжетную канву и эмоции героев, а *rol mo* является звуковым каркасом спектакля.

При этом в научных исследованиях, как театроведческих, так и музыковедческих, инструментальная музыка тибетского театра освещена наиболее скудно. Первые ее описания в сценическом действии Аче Лхамо оставил американский миссионер М. Дункан, живший в 1921–1936 гг. в исторической области Кхам на востоке Тибета (совр. провинция Сычуань) [3; 4]. В конце 1970-х гг. музыке Аче Лхамо посвящает краткий раздел своего исследования американский искусствовед Ж. Снайдер. Она характеризует инструментальный состав ансамбля труппы Тибетского института сценических искусств (ТИРА, Дхарамсала, Индия), описывает партитуру представления «Падма Одбар» и приводит транскрипции трех инструментальных компози-

ций из него [8]. В 1980-х гг. другой американский исследователь, К. Фоли публикует серию интервью с пожилыми тибетцами, которые раскрывают вопросы связи движений актеров и звучания ударных инструментов [5]. В 2019 г. голландский этномузыколог Б. Клейкам фиксирует и каталогизирует 30 инструментальных композиций из представлений Непальской тибетской ассоциации лхамо (NTLA, Боднатх, Непал) [6; 9].

Исследования по теме авторов из КНР также немногочисленны. В их числе – труды Бянь До (наст. имя – Пенпа Дордже), где он кратко характеризует специфику инструментов разных стилей традиционной драмы ТАР, обозначает их связь с народными обрядовыми танцами и транскрибирует с помощью авторской системы иероглифических обозначений 16 композиций [10; 11; 15]. Последние он делит на три группы: типовые для героев драмы, для сопровождения групповых танцев и действий, для имитации различных животных. Однако данная классификация опирается на ограниченные данные и требует уточнения и дополнения.

Китайский этномузыковед Тянь Ляньтао в 1983 г. записывает перкуссионные партии «Труппы Тибетской оперы» в Лхасе и публикует результаты своих полевых исследований на компакт-диске [7]. Отдельный раздел посвящен инструментальной музыке Аче Лхамо в монографии «Искусство китайской тибетской драмы» Лю Чжицюня (1999 г.) [12]. Автор кратко характеризует инструментальный состав ансамбля тибетской драмы после реформы во 2-й пол. XX в. и исполнительские аспекты игры на барабане и тарелках, активно цитируя старого барабанщика знаменитой труппы «Кьормолун» Цзян Цуня. Цзян Цунь указан и в качестве исполнителя части транскрибированных Бянь До примеров [11]. 31 транскрипция композиций этого же исполнителя представлена в энциклопедии «Интеграция китайской оперной музыки. Том Тибета» (2003 г.) [13].

В современных китайских исследованиях инструментальная музыка традиционного Аче Лхамо лишь упоминается. Большинство авторов ограничиваются сообщением, что «представления исполняются в сопровождении двух ударных инструментов – барабана и тарелок», зачастую подчеркивая, что «никакие мелодические инструменты не используются» [14, с. 76–77].

Таким образом, цель данной статьи – обобщить имеющиеся на сегодня сведения и

впервые представить панораму бытования инструментальной музыки в Аче Лхамо, охарактеризовав состав ансамбля тибетского театра, инструментарий, исполнительские приемы, саму музыку и ее функции в спектакле, способы ее нотации и передачи.

Традиционные представления лхамо наиболее репрезентативного и считающегося каноническим исполнительского стиля «Синей маски», происходящего из исторической области У-Цанг, занимающей большую часть современного Тибетского автономного района КНР (ТАР), действительно сопровождали только барабан и тарелки. Эти же инструменты составляют костяк ансамбля и являются единственными или ведущими во всех других стилях, разновидностях и школах тибетского театра.

Однако до 1950-х гг. в Кхаме и Амдо (третья историческая область Тибета) монахи использовали в представлениях лхамо, помимо барабана и тарелок, большие телескопические трубы *дунгчен* и тростниковый инструмент с двумя язычками *bsu sna*, аналог сурны, которые также применялись для церемонии пуджи [2, с. 442]. Ансамбль театра из уезда Деге (часть Кхама в совр. провинции Сычуань) включал гобой *гьялинг*, используемый «в буддийских ритуалах, посвященных мирным божествам <...> и при проведении торжественных церемоний приветствия высших лам и тулку» [1, с. 65]. Представления в театре округа Чамдо (часть Кхама в совр. ТАР), по воспоминаниям старого артиста Луосана Цюньпея, также сопровождал *гьялинг* в паре с поперечной флейтой *телинг*, используемой преимущественно в светской музыке [11, с. 153]. Согласно итальянскому театроведу А. Аттиссани, традиция использования монастырского ансамбля в Аче Лхамо была развита и в центральном Тибете, «где помнят знаменитую компанию монастыря Меру в Лхасе» [2, с. 443].

Современные профессиональные труппы зачастую включают в состав ансамбля такие тибетские национальные инструменты, как *пиванг* (двухструнная смычковая трубчатая лютня), *гьюманг* (ударный струнный инструмент типа цимбал), *даньен* (шестиструнная лютня), а также упомянутые *телинг* и *гьялинг*. Иногда применяется китайский (смычковые *эрху* и *хуцинь*, флейты *цуйди* и *банди*) и западный инструментарий (кларнет, гобой, труба, тромбон, скрипка, виолончель, контрабас). Однако, как отмечает Бянь До, «ведущими являются все-таки тибетские инструменты, а остальные включаются по мере необходимо-

сти» [11, с. 153]. К тому же, все это – частные случаи. Без чего никак нельзя представить Аче Лхамо ни сегодня, ни сотни лет назад, – это без барабана и тарелок.

Барабан является основным инструментом во всех разновидностях, стилях и школах тибетской драмы. При этом он может служить маркером той или иной разновидности. Например, в лхамо «Синей маски» используется *лагнга* – рамный двусторонний барабан среднего размера, около 40 см в диаметре, снабженный деревянной рукояткой длиной 62–64 см. Самый древний стиль – «Белая маска» из У-Цанга – и драма малой народности монпа используют *лагнга* диаметром около 30 см [10, с. 27–28].

П. Буцык отмечает, что рукоятка *лагнга* обычно украшается резными или нарисованными растительными и абстрактными узорами [1, с. 54]. Узоры также наносятся на корпус инструмента. Мембраны изготавливаются из кожи овцы или яка. Чтобы достигнуть звукоидеала, барабан перед представлением нагревают на огне.

Удары наносятся в основном серповидной палочкой с деревянной ручкой и матерчатым наконечником. Дугообразная часть палочки делается из бамбука или толстой проволоки. Однако барабанщик NTLA, например, играет прямой колотушкой, которая намного проще в использовании. Начинающие исполнители могут применять две прямые барабанные палочки, одна из которых также оснащена мягким наконечником.

В драме из округа Чамдо звучит барабан *чонга* большего, чем *лагнга*, размера. А. Аттиссани характеризует его как двусторонний барабан с ручкой диаметром около 70 см [2, с. 434]. В NTLA инструмент имеет диаметр 46,5 см [6, с. 13]. Встречается в театральных ансамблях *чонга* и большего размера (вплоть до 80 см в диаметре). Именно такой инструмент описывает Ж. Снайдер в ансамбле TIPA [8, с. 51].

В театрах регионов Амдо и Кхам за пределами современного ТАР используется большой «барабан Дхармы» *нгачем* – двусторонний инструмент без рукоятки, от 80 до 200 см в диаметре. Он может размещаться на земле и укрепляться веревками, ремнями или проволокой, как внутри специальной квадратной рамы, так и импровизированными способами. Рама и корпус инструмента могут быть украшены орнаментами. Удары производятся по одной из мембран с помощью двух прямых деревянных палочек с тканевыми наконечника-

ми. Этот инструмент имеет густое, громкое, эпатажное звучание и выдающиеся тембровые характеристики.

Столь же разнообразны варианты тарелок. Они изготавливаются из сплава меди и олова (иногда с добавлением золота, серебра) и оснащаются прикрепленными к центру тканевыми или кожаными ремешками. Инструмент под названием *бубчел* представляет собой тарелку с большим ($3/4$ от общего диаметра) центральным куполом в форме полусферы. Стандартные размеры – от 25 до 35 см в диаметре. Толщина материала равномерно уменьшается от центра к краям и составляет от 5 до 12 мм у купола и 2–3 мм у края. Стили «Синей маски» и «Белой маски» используют *бубчел* большего и меньшего размера, соответственно.

В труппе NTLA тарелки имеют диаметр всего 16 см, а в ТРА – до 45 см. Посвященные тибетской драме фотоматериалы в энциклопедических изданиях также содержат изображения тарелок *силньен*, отличающихся конической формой с маленьким ($1/4$ от общего диаметра) грибообразным центральным куполом и большим размером (до 55 см), а также маленьких тарелок *тингшаг* (8–10 см в диаметре), скрепленных между собой и отличающихся большей толщиной материала. Первые, например, изображены на фотографии оркестра из Чамдо, вторые – в составе монастырского ансамбля лхамо из монастыря Ганден, находящегося в 47 км к востоку от Лхасы [12, с. 221–224].

При игре на тибетском барабане его ручка обычно держится в левой руке сидящего музыканта и концом упирается в землю. В сценических условиях используются различного рода подставки из дерева. А исполнитель NTLA для устойчивости зафиксировал ручку в ведре с бетоном.

Как правило, в лхамо используются три вида ударов барабанной палочки: по центру мембраны, по ее краю (возле обода) и промежуточный между ними «средний удар». Каждая из этих позиций вызывает свой звук с неопределенной высотой тона. Помимо этого, барабанщики применяют такие приемы, как «удар, направленный вверх», «удар, направленный вниз» и «двойной удар», где помимо палочки используются большой и средний пальцы и мизинец. В качестве характерного звукового приема используется удар двумя палочками: одна (мягкая колотушка) бьет по мембране, вторая (обычная) – по ободу или корпусу барабана.

Интересно, что буддистская теория еще в средние века выработала строгие правила относительно позы играющего на барабане и приемов игры «с постоянным соответствием между качеством звука и символическими функциями» [2, с. 434]. Но в Аче Лхамо из них перешли только несколько приемов. Например, практика бить по самому центру барабана – мужской зоне – сильно и с акцентом, а вне центра – по женской зоне – мягко и без акцента.

Что касается тарелок, их музыканты, аккомпанирующие лхамо, держат либо горизонтально, либо под углом в 45 градусов к плоскости горизонта. Звук извлекается чаще всего косым ударом-скольжением, правой тарелки сверху вниз и левой снизу вверх. При этом столкновение возможно как всей плоскостью, так и только краями тарелок. Используя различные техники столкновения с разной силой, можно получать звуки с широким диапазоном тембров, громкости и скорости затухания. Поэтому для игры на тибетских тарелках нужна большая чувствительность к их весу и равновесию между ними.

Отметим, что для лхамо характерна техника, когда играть одновременно на барабане и тарелках может всего один исполнитель. Но это могут быть, конечно, и два человека. При этом, если в монастырской традиции Тибета из двух музыкантов главный играет на тарелках, то в ансамбле Аче Лхамо, как и во многих других китайских театрах, именно барабанщик является дирижером всего действия, а тарелки следуют за ним [6, с. 30]. На них играют одновременно с барабаном или с незначительным запаздыванием.

Когда представление происходит в традиционном пространстве – в поле или во дворе монастыря, – музыканты располагаются сбоку от сцены лицом к ней, а в театрах современной архитектуры – за передними кулисами справа. Такое расположение способствует лучшей координации звучания ансамбля и действенного ряда спектакля благодаря визуальному контакту актеров и музыкантов.

Инструментальная музыка традиционного Аче Лхамо, как и во многих других восточных театрах, строится на основе устоявшихся ритмических формул с индивидуальными интонационными особенностями и характерным тембром. Свои истоки ритмоформулы берут в древних тибетских ритуальных и народных танцах. Например, в стиле «Синей маски» они были разработаны на основе музыкального сопровождения обрядовых действий

«Стрельба из лука», «Танец с барабаном», «Встреча юношей и девушек», а также других семейных и календарных обрядов. В стиле «Белой маски» и театре округа Чамдо – опираются на имитацию движений животных, в том числе на широко известный «Танец льва», а также танец дикого быка (яка, буйвола). Драма народности монпа основана на ритмах народной музыки монпа. Барабанные ритмы драмы уезда Деге «имеют сильный и отличительный буддистский музыкальный стиль» [10, с. 27–28].

Ритмоформулы обычно делятся около 10–20 секунд и часто воспроизводятся одна за другой без перерывов. Так из нескольких связанных формул создаются более длительные, до 2–3 минут, последовательности – паттерны. По-тибетски они называются *ringa tshig*, а по-китайски – *гу бо дянь*, что дословно переводится как «слово барабана».

Ж. Снайдер отмечает, что «в 20-минутной записи студийного исполнения спектакля “Падма Одбар” происходит около 40 смен последовательностей. Что-то повторяется, что-то новое» [8, с. 50]. Такая краткость инструментальных произведений способствует динамичности действия. Большинство паттернов заканчиваются тремя или четырьмя долями, причем первая и третья доли подчеркнуты, четвертая доля чуть менее подчеркнута.

Анализ паттернов, зафиксированных в виде аудиозаписей и транскрипций в рассмотренных во введении изданиях [6; 7; 8; 11; 13], позволил нам разделить их на три группы: способствующие созданию определенных образов, «режиссирующие» и несущие сигнальную функцию. Зафиксированные образцы в основном относятся к стилю «Синей маски», но в имеющихся записях других разновидностей лхамо наблюдается тот же принцип.

К первой группе можно отнести паттерны, способствующие созданию образов персонажей; объектов и природных явлений; конкретных действий и событий, неизменно сопутствующих жизни тибетцев.

Ритм барабана и тарелок может соответствовать как максимально конкретному человеку, мифологическому архетипу или зооморфному персонажу (императору, министру, воину, ламе, старцу, мяснику, охотнику, боже-ству, оракулу, фее, ведьме, черному магу, яку, лошади и т. д.), так и группе связанных персонажей («Мужской танец», «Девичий танец», «Танец дикого животного»). Вне зависимости от пьесы, типичный персонаж всегда будет

озвучиваться одинаково. Барабанщик Цзян Цунь говорил, что играть надо так, «чтобы сущность (精), наружность (气) и характер (神) героя отразились в метре и ритме» [цит. по: 12, с. 222].

В условиях отсутствия в Аче Лхамо специальных декораций именно барабанщик создает для зрителя образ определенного места действия. Например, паттерн «Удар в монастырский барабан» говорит о том, что действие происходит в монастыре, а «Принятие водного барабана» создает образ воды.

Определенные паттерны призваны вызывать у подготовленного зрителя ассоциации с характерными действиями: буддистский танец Цам, плавание на лодке, бой на лошадях, церемонии с подношениями благовоний, бег посыльного, неспешное придворное или траурное шествие. Как отмечает Ж. Снайдер, «тибетец, просто слушая музыку, знает <...> какой герой находится на сцене и как далеко в истории продвинулись актеры» [8, с. 52].

Ко второй группе – «режиссирующих» паттернов, – можно отнести «Быстрое действие», «Медленное действие», «Непрерывный поток (кругового коллективного танца)», «Вращение», «Полувращение», «Движение назад (в обратном направлении)». Они определяют необходимую скорость движения героев на сцене, регулируют направления и конкретные фигуры танцевального действия.

Именно барабан и тарелки отвечают за продолжительность каждой сцены и всего спектакля. Они могут повторять определенную формулу любое количество раз, в зависимости от драматической необходимости. Исполнение любой формулы может быть также ускорено или замедлено по желанию барабанщика.

В лхамо происходит постоянная игра с темпом. Некоторые паттерны играют в ровном темпе, другие – с постоянным ускорением. Для того чтобы все действия на сцене выполнялись в правильном порядке, актеры исполняли танцевальные шаги или движения с нужной скоростью, барабанщик должен хорошо знать полное либретто спектакля. «Если барабан отвечает за ритм, в определенном смысле «количество», фундаментальный атрибут каждого персонажа, каждого входа и выхода, тарелки составляют фигуру или, скорее, качества, развернутые в драматическое время: если нет путешествия без барабана, без тарелок нет путешественника» [2, с. 445].

Третья группа – паттерны, несущие сигнальную функцию. Это, например, «Сигнал к

открытию». Он оповещает публику о начале спектакля, его возобновлении после антракта. «Танцы на подходе» играется перед выходом каждого героя на сцену или во время ухода со сцены, предваряя и завершая его персональный паттерн. «Сигнал к действию» предупреждает актеров о выходе на сцену. «Быстрый поворот» говорит им о необходимости завершения сцены или акта. «Пустой барабан» и «Мягкий удар» используются в качестве «заполнителя» паузы на сцене, а также подают сигнал о необходимости появления следующего героя, мягко следуя его персональному ритму.

Большинство информаторов западных исследователей подчеркивают, что «последовательности ударных не могут отображать настроения, такие, как гнев, любовь, ненависть, печаль. Только песня лхамо может сделать это» [6, с. 38]. Но, согласно Цзян Цуню, тому или иному паттерну можно придать разные эмоциональные оттенки. Например, «Медленное действие», исполненное сильными ударами, выражает ярость, а слабыми – печаль [12, с. 222]. «Когда герои находятся в спокойной обстановке, ударные звучат размеренно и даже умиротворяюще; когда им угрожает опасность, лязг тарелок и барабанный бой звучат быстро и свирепо; печальные состояния сопровождаются неторопливым траурным постукиванием, с характерным ритмом и приглушенным тембром», – отмечает М. Дункан [3, с. 107–108]. Прослушанные нами «Медленный танец короля» и «Быстрый танец короля» действительно имеют разные эмоциональные оттенки.

Поскольку в Аче Лхамо существует принцип не танцевать и не играть на инструментах во время пения, «когда артисты поют, барабаны и тарелки останавливаются» [14, с. 76] Но иногда они сопровождают и сцены пения. Например, когда кто-нибудь из героев по сюжету исполняет народные песни, или при хоровом пении, сопровождаемом танцами, в прологе и интермедиях, поскольку существует принцип играть на инструментах при танце.

Традиционно искусство музыканта-инструменталиста тибетского театра передается непосредственно от учителя к ученику через наблюдение, заучивание, подражание.

Б. Клейкамп вспоминает, что во время обучения игре на барабане в ТРА его учитель «сначала играл паттерн, а затем показывал сопровождающий танцевальный шаг, одновременно ритмично напевая паттерн» [6, с. 31]. Т.е. даже во время обучения перкуссион-

ные паттерны не воспроизводятся как таковые, а являются частью сценической обстановки и действия. Музыканты иногда меняются с актерами, чтобы таким образом лучше понять другую сторону действий, которые те выполняют под аккомпанемент тарелок и барабана [2, с. 457]. Часто несколько инструкторов преподают одновременно.

Считается важным знать, кто ваш учитель и кто учитель вашего учителя. По рассказу Цзян Цуня, в юности он обучался игре на барабанах и тарелках у Цзыцямэнь Чжэбу в оркестре придворной труппы Далай-ламы. В качестве другого своего учителя он называет Лавана Оучжу [12, с. 222]. Более 40 лет барабанщиком ведущей профессиональной труппы ТАР работает Чжаси Ванцзе – ученик Цзян Цуня.

Сегодня устная передача от учителя к ученику – уже не единственный метод обучения.

Лю Чжицюнь упоминает древнюю традиционную запись, в которой для отражения метра, ритма и характера ударов барабана и тарелок использовались тибетские слоги [12, с. 222]. Цзян Цунь владел этой записью, но сегодня ей мало кто владеет. Б. Клейкамп в 2019 г. говорит только об устной системе слоговых обозначений [6, с. 31].

В некоторых монастырях Амдо для музыки барабана и тарелок использовали систему письменных обозначений, заимствованную из буддистской религиозной музыки, которая выглядит как серия изогнутых и скрученных линий. Но она не имела распространения среди барабанщиков лхамо из других регионов.

Ж. Снайдер использует европейскую систему нотации, где для указания силы звучания применяет ноты с овальной или крестообразными головками, а место удара в мембрану барабана обозначает, размещая ноты между 1-й и 2-й или 2-й и 3-й линейками нотного стана.

В КНР сформировались системы обозначений, где помимо характеристики метрической и ритмической сторон звучаний, а также обозначений скорости исполнения и агогики, с помощью специальных иероглифов отмечались сила удара в барабан или тарелки (сильный, менее сильный, слабый, еще более слабый), место удара барабанной палочки (по центру мембраны – по умолчанию, или по ее краю), приемы игры на тарелках (звук издается с помощью соприкосновения центра тарелок или краев, сильный удар с непогашенной вибрацией, где обе тарелки «летят навстречу

друг другу», комбинация тяжелого и легкого ударов и т. д.).

Подводя итог, не побоимся сказать, что инструментальная музыка является важнейшим компонентом представления Аче Лхамо. Она выполняет три основные функции: повествовательно-условную (формирование при минимализме декораций ярких индивидуализированных образов персонажей, объектов, явлений, событий), «дирижерскую» (управление скоростью и направлением движения актеров, продолжительностью сцен и всего представления, создание его ритмического единства) и сигнальную (коммуникация с актерами и зрителями). Также звучание ансамбля придает эмоциональные оттенки образам и иногда сопровождает сцены пения.

Инструментальная музыка Аче Лхамо характеризуется принципом лейтмотивности и строится на основе устоявшихся ритмоформул, которые берут истоки в древних тибетских буддистских и до-буддистских народных традициях. Они воспроизводятся одна за другой без перерывов, создавая паттерны, которые применяются в конкретных сценических ситуациях.

Основными, ведущими, а порой и единственными инструментами во всех стилях, разновидностях и школах тибетского театра являются барабан и тарелки. Они могут служить маркером стиля или школы. Так, в «Синей маске», «Белой маске» и у народа монпа используется барабан *лагнга*. В театрах из округа Чамдо, Индии и Непала – *чонга*, а в театрах исторических областей Амдо и Кхам – *нгагачем*, инструмент, достигающий 200 см в диаметре. Столь же разнообразны и показа-

тельны варианты тарелок (*бубчел*, *силньен*, *тингшаг*).

В Аче Лхамо присутствуют как исполнительские приемы, выработанные буддистской музыкальной теорией еще в средние века, так и свои характерные звуковые приемы. Например, уникальная техника, когда всего один исполнитель играет одновременно на барабане и тарелках (но могут и двое).

Помимо ударных, исторически ансамбль лхамо мог в некоторых случаях включать тибетские национальные инструменты, которые использовались в монастырских ансамблях (*гьялинг*, *дунгчен* и *bsu sna*, аналог сурны) и *телинг*, используемой преимущественно в музыке светской.

Сегодня лхамо могут порой аккомпанировать также светские *пиванг* и *гьюманг*, народный *даньен*, китайские инструменты *эрху*, *хуцинь*, *цуйди* и *банди*, западные кларнет, гобой, труба, тромбон, скрипка, виолончель, контрабас. Смешанный оркестр включает струнно-смычковую, струнно-щипковую, духовую группы, а также группу, объединяющую басовые и ударные инструменты.

Искусство музыканта-инструменталиста до наших дней передается от учителя к ученику в устной форме. Древним традиционным способом записи для отражения метра, ритма и характера ударов барабана и тарелок, использующим тибетские слоги, сегодня мало кто владеет. Отсутствие полноценных партитур заставляет исследователей расшифровывать варианты по слуху. Для этого в Китае используют иероглифическую запись, в Европе – нотную. Разыскать, изучить и возродить собственно тибетский способ нотации – задача для будущих поколений ученых.

Литература:

1. Буцык, П.И. Традиционные тибетские музыкальные инструменты: классификация / П.И. Буцык. – Текст : непосредственный // Opera musicologica : Научный журнал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. – 2017. – № 4 (34). – С. 44–71.
2. Attisani, A. A ce lha mo. Studio sulle forme della teatralità tibetana / A. Attisani. – Firenze : Leo S. Olschki editore MMI, 2001. – 616 p. – ISBN 10: 8822249992. – Text : direct.
3. Duncan, Marion H. The Tibetan Drama / Marion H. Duncan. – Text : direct // China Journal (Shanghai). – 1932. – Vol. XVII, № 2. – P. 105–111.
4. Duncan, Marion H. Harvest Festival Dramas of Tibet / Marion H. Duncan. – Hong Kong : Orient Publishing Co., 1955. – 275 p. – Text : direct.
5. Foley, K. Tibetan Opera Music and Dance from Lhasa : An Interview with Dacidan Duoji and Xiaozhaxi Ciren / K. Foley, M. Joshua Karter. – Text : direct // The Drama Review. – 1988. – Vol. 32, № 3. – P. 131–140.
6. Kleikamp, B. Percussion patterns in lhamo: the drum patterns of the Nepal Tibetan Lhamo Association / B. Kleikamp. – Text : electronic // Leiden University Student Repository – STUDENTTHESES.

UNIVERSITEITLEIDEN.NL : [сайт]. Leiden : Leiden University. – 2019. – URL: <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/82714> (дата обращения: 10.12.2022).

7. Liner notes to AcheLhamo : Celestial female (Tibetan Opera) : performed by Ngawang Dondrup, Tibetan Opera Troupe (CD). Pan (Netherlands), 1996.

8. Snyder, J. Preliminary Study of the Lha mo / J. Snyder. – Text : direct // Asian Music (Journal of the Society for Asian Music) : Tibet Issue. – 1979. – Vol. 10, № 2. – P. 23–62.

9. Tenzin Namgyal: The drum patterns of the Nepal Tibetan Lhamo Association (CD). Pan Records. №. 2123. Leiden, 2019.

10. 边多. 对西藏戏曲剧种音乐的探讨. 西藏艺术研究, 1989(02): 17–28 = Бянь, Д. Обсуждение музыки в разновидностях тибетской драмы / До Бянь. – Текст : непосредственный // Тибетское искусствознание. – 1989. – № 2. – С. 17–28.

11. 边多. 音乐. 中国戏曲志·西藏卷. 北京: 文化艺术出版社, 1993: 100–154 = Бянь, Д. Музыка / До Бянь. – Текст : непосредственный // Китайская традиционная драма ; под ред. комитета китайских оперных хроник. – Тибет. – Пекин : Культура и искусство, 1993. – С. 100–154.

12. 刘志群. 中国藏戏艺术. 北京: 京华出版社, 1999: 221–225 = Лю, Ч. Искусство китайской тибетской драмы / Чжицюнь Лю. – Пекин : Цзинхуа, 1999. – С. 221–225. – Текст : непосредственный. – ISBN: 9787806004296.

13. 中国戏曲音乐集成, 西藏卷. 北京: 中国 ISBN 中心. 2003: 685 = Интеграция китайской оперной музыки. Том Тибета ; гл. ред. комитета муз. антологии «Китайская опера». – Пекин : Китайский центр ISBN, 2003. – 685 с. – Текст : непосредственный. – ISBN 7-5076-0243-5.

14. 胡婷. 国内藏戏音乐研究文献综述. 西藏艺术研究. 2021, (04): 72–79 = Ху, Т. Обзор отечественной литературы по исследованию тибетской оперной музыки / Тин Ху. – Текст : непосредственный // Тибетское искусствознание. – 2021. – № 4. – С. 72–79.

15. Spen[-pa] Rdo-r[je]. Lha-mo'i rol-dbyangs skor mdor-bsdus zhu-rgyu. Bod kyī mang-tshogs rig-rtsal, 1980(2): 40–45 = Пенпа, Дордже. Музыкальные аспекты лхамо в нескольких словах / Дордже Пенпа (Бянь До). – Текст : непосредственный // Тибетское народное искусство. – 1980. – № 2. – С. 40–45.

References:

1. Butsyk, P.I. Traditsionnye tibetskie muzykal'nye instrumenty: klassifikatsiya / P.I. Butsyk. – Текст : непосредственный // Opera musicologica : Nauchnyy zhurnal Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova. – 2017. – № 4 (34). – С. 44–71.

2. Attisani, A. A ce lha mo. Studio sulle forme della teatralità tibetana / A. Attisani. – Firenze : Leo S. Olschki editore MMI, 2001. – 616 p. – ISBN 10: 8822249992. – Text : direct.

3. Duncan, Marion H. The Tibetan Drama / Marion H. Duncan. – Text : direct // China Journal (Shanghai). – 1932. – Vol. XVII, № 2. – P. 105–111.

4. Duncan, Marion H. Harvest Festival Dramas of Tibet / Marion H. Duncan. – Hong Kong : Orient Publishing Co., 1955. – 275 p. – Text : direct.

5. Foley, K. Tibetan Opera Music and Dance from Lhasa : An Interview with Dacidan Duoji and Xiaozhaxi Ciren / K. Foley, M. Joshua Karter. – Text : direct // The Drama Review. – 1988. – Vol. 32, № 3. – P. 131–140.

6. Kleikamp, B. Percussion patterns in lhamo: the drum patterns of the Nepal Tibetan Lhamo Association / B. Kleikamp. – Text : electronic // Leiden University Student Repository – STUDENTTHESES.UNIVERSITEITLEIDEN.NL : [сайт]. Leiden : Leiden University. – 2019. – URL: <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/82714> (дата обращения: 10.12.2022).

7. Liner notes to AcheLhamo : Celestial female (Tibetan Opera) : performed by Ngawang Dondrup, Tibetan Opera Troupe (CD). Pan (Netherlands), 1996.

8. Snyder, J. Preliminary Study of the Lha mo / J. Snyder. – Text : direct // Asian Music (Journal of the Society for Asian Music) : Tibet Issue. – 1979. – Vol. 10, № 2. – P. 23–62.

9. Tenzin Namgyal: The drum patterns of the Nepal Tibetan Lhamo Association (CD). Pan Records. №. 2123. Leiden, 2019.

10.边多. 对西藏戏曲剧种音乐的探讨. 西藏艺术研究, 1989(02): 17-28 = Byan', D. Obsuzhdenie muzyki v raznovidnostyakh tibetskoy dramy / Do Byan'. – Tekst : neposredstvennyy // Tibetskoe iskusstvovedenie. – 1989. – № 2. – S. 17-28.

11.边多. 音乐. 中国戏曲志· 西藏卷. 北京: 文化艺术出版社, 1993: 100-154 = Byan', D. Muzyka / Do Byan'. – Tekst : neposredstvennyy // Kitayskaya traditsionnaya drama ; pod red. komiteta kitayskikh opernykh khronik. – Tibet. – Pekin : Kul'tura i iskusstvo, 1993. – C. 100-154.

12.刘志群. 中国藏戏艺术. 北京: 京华出版社, 1999: 221-225 = Lyu, Ch. Iskusstvo kitayskoy tibetskoy dramy / Chzhitsyun' Lyu. – Pekin : Tszinkhua, 1999. – S. 221-225. – Tekst : neposredstvennyy.– ISBN: 9787806004296.

13.中国戏曲音乐集成, 西藏卷. 北京: 中国 ISBN 中心.2003: 685 = Integratsiya kitayskoy opernoy muzyki. Tom Tibeta ; gl. red. komiteta muz. antologii «Kitayskaya opera». – Pekin : Kitayskiy tsentr ISBN, 2003. – 685 s. – Tekst : neposredstvennyy. – ISBN 7-5076-0243-5.

14.胡婷. 国内藏戏音乐研究文献综述. 西藏艺术研究. 2021, (04): 72-79 = Khu, T. Obzor otechestvennoy literatury po issledovaniyu tibetskoy opernoy muzyki / Tin Khu. – Tekst : neposredstvennyy // Tibetskoe iskusstvovedenie. – 2021. – № 4. – S. 72-79.

15.Spen[-pa] Rdo-r[je]. Lha-mo'i rol-dbyangs skor mdor-bsdus zhu-rgyu. Bod kyi mang-tshogs rig-rtsal, 1980(2): 40-45 = Penpa, Dordzhe. Muzykal'nye aspekty lkhamo v neskol'kikh slovakh / Dordzhe Penpa (Byan' Do). – Tekst : neposredstvennyy // Tibetskoe narodnoe iskusstvo. – 1980. – № 2. – S. 40-45.

Для цитирования: Ци, М. Музыкально-исполнительская деятельность как предмет психолого-педагогического исследования / М. Ци, Н.П. Андреева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 56–58. – Библиогр.: с. 58 (2 назв.).

УДК 78.07+159.90

Ци Мэньжуй,

ФГБОУ ВО Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»,
аспирант кафедры музыкального образования и воспитания
института музыки, театра и хореографии

E-mail: nat-saa@mail.ru

Россия, г. Санкт-Петербург

Андреева Наталья Павловна,

ФГБОУ ВО Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»,
доцент кафедры театрального искусства института музыки, театра и хореографии

E-mail: nat-saa@mail.ru

Россия, г. Санкт-Петербург

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ПРЕДМЕТ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация. *Статья рассматривает музыкально-исполнительскую деятельность как предмет психолого-педагогического исследования, направленный на актуализацию акмеологического подхода в образовательном процессе. Отмечается, что музыкальное образование и музыкально-исполнительская деятельность как предмет психолого-педагогического исследования можно рассматривать как педагогический феномен формирования общих, профессиональных и специальных компетенций исполнителя.*

Ключевые слова: *музыкально-исполнительская деятельность; профессиональные компетенции; акмеологический подход; модель формирования компетенций.*

Qi Men Rui,

Herzen State Pedagogical University,
Postgraduate Student of the Department of Music Education and Upbringing
Of the Institute of Music, Theater and Choreography

E-mail: nat-saa@mail.ru

Russia, Saint-Petersburg

Natalia Andreeva,

Herzen State Pedagogical University,
Associate Professor of the Department of Theater Arts of the Institute of Music, Theater and Choreography

E-mail: nat-saa@mail.ru

Russia, Saint-Petersburg

MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITY AS A SUBJECT OF PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL RESEARCH

Annotation. *The article considers musical and performing activity as a subject of psychological and pedagogical research aimed at actualizing the acmeological approach in the educational process. Attention is being drawn to the construction of a psychological and pedagogical model for the formation of general professional, professional and special competencies of musical and performing activities of students. The period of preparation of students for participation in professional competitions is considered.*

Keywords: *musical and performing activity; professional competencies; acmeological approach; model of competence formation.*

Актуальность рассмотрения музыкально-исполнительской деятельности как предмета психолого-педагогического исследования определяется проблемами подготовки специ-

алистов к работе в музыкальном театре, в том числе в работе над мюзиклами. Основная проблема исследования заключается в реализации модели формирования общекультурных,

профессиональных и специальных компетенций музыкально-исполнительской деятельности студентов.

Теоретическими методами исследования данной проблемы являются: анализ и изучение музыковедческой, театроведческой, музыкально-педагогической литературы, в том числе и специальной литературы по истории и развитию жанра мюзикла.

«Учебно-профессиональная деятельность студентов-музыкантов в вузе, связанная с актуализацией их интегративного музыкального и драматического развития, предполагает разработку и внедрение психолого-педагогической модели формирования общепрофессиональных, профессиональных и специальных компетенций музыкально-исполнительской подготовки студентов, включающей теоретико-методологическое обоснование изучаемой проблемы, психолого-педагогические условия обучения, механизм и средства формирования специальных компетенций, выявление уровней и критериев их сформированности» [1].

Практическая часть исследования заключается в организации включенного педагогического эксперимента и наблюдении за деятельностью студентов в условиях, приближенных к работе в музыкальном театре, в частности, в работе над созданием мюзикла.

Музыкальное образование и музыкально-исполнительская деятельность как предмет психолого-педагогического исследования можно именовать феноменом, так как процесс воспитания музыканта – это особый процесс, связанный с тонкими и чувствительными состояниями ученика. Вхождение в область музыки определяет и его дальнейший личностный рост, и приобретение профессиональных навыков исполнительства. Необходимо отметить, что сложный процесс обучения музыке являет собой уникальный процесс установления контакта между педагогом, мастером и студентом. Потенциал знаний и умений передается лично, в особой педагогически созданной атмосфере; понимание важности созданных педагогических условий позволит применить акмеологический подход в обучении. Таким образом, исполнитель учится создавать особый контакт со слушателями.

Природная сущность музыкально-исполнительской деятельности заключается в индивидуально сложившемся способе выполнения различных форм интерпретационной деятельности: прочтения, усвоения, анализа музыкального материала. Происходит также

процесс «присвоения» выбранного музыкального произведения, близкого исполнителю по созданному, «описанному» нотным текстом психологическому состоянию в конкретном сочинении и понятному ассоциативному ряду, вызываемому им.

Процесс обучения музыке сложен и длителен; так как он напрямую связан с развитием личности исполнителя, необходимо заметить, что он обладает вариативностью индивидуального самовыражения, содержащей индивидуальное отношение исполнителя к музыкальной традиции и новации. Таким образом, характер исполнения музыкального произведения зависит от степени развитости культуры исполнителя, его личностных качеств.

Структура подготовки студентов к музыкально-исполнительской деятельности включает в себя целый комплекс компонентов: ценностно-ориентированные; познавательно-интерпретирующие; исполнительско-творческие; художественно-эстетические; технические компоненты.

В качестве функций исследуемого феномена музыкально-исполнительской деятельности студентов определены: культурологическая, эстетическая, познавательно-просветительская, коммуникативная, творческая, интегративная. Структура модели формирования профессиональных компетенций у студентов музыкантов может быть представлена следующими позициями:

- педагогические условия обучения (в том числе жанровой основе мюзикла как синтезу музыкального и драматического искусств);
- механизм формирования общих, профессиональных и специальных компетенций исполнителя;
- средства формирования общих, профессиональных и специальных компетенций;
- уровни и критерии сформированности общих, профессиональных и специальных компетенций исполнителя.

Данная модель может представлять собой триединство элементов профессиональной подготовки:

- технологический, направленный на высококачественное прочтение, исполнение и создание высокохудожественной интерпретации музыкального произведения;
- развитие профессионального мастерства и специальных компетенций;
- личностный, связанный с формированием состояния «акме» у студентов, проек-

тирующее их дальнейшее творческое саморазвитие.

Согласно вышесказанному, музыкально-исполнительская деятельность и подготовка студентов к профессиональной деятельности

требуют создания психолого-педагогических условий обучения, теоретического осмысления предмета исследования и программы вхождения в практику профессиональной работы в музыкальном театре.

Литература:

1. Вахтель, Л.В. Формирование этнокультурного стиля музыкально-исполнительской деятельности студента в современном образовательном пространстве / Л.В. Вахтель, Н.И. Вьюнова. – Текст : электронный // Вестник ТГУ. – 2008. – № 8. – С. 82–88. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-etnokulturnogo-stilya-muzykalno-ispolnitelskoy-deyatelnosti-studenta-v-sovremennom-obrazovatelnom-prostranstve> (дата обращения: 27.01.2023).

2. Чжан, Чи. Гештальт-понятия «фигура и фон» в музыкальной педагогике и инструментальном исполнительстве / Чи Чжан, Н.П. Андреева. – Текст : электронный // Педагогика искусства : [сетевой электронный научный журнал]. – 2022. – № 2. – С. 112–120. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/13_stranicy-107-115.pdf (дата обращения: 27.01.2023).

References:

1. Vakhtel', L.V. Formirovanie etnokul'turnogo stilya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti studenta v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve / L.V. Vakhtel', N.I. V'yunova. – Tekst : elektronnyy // Vestnik TGU. – 2008. – № 8. – S. 82–88. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-etnokulturnogo-stilya-muzykalno-ispolnitelskoy-deyatelnosti-studenta-v-sovremennom-obrazovatelnom-prostranstve> (data obrashcheniya: 27.01.2023).

2. Chzhan, Chi. Geshtal't-ponyatiya «figura i fon» v muzykal'noy pedagogike i instrumental'nom ispolnitel'stve / Chi Chzhan, N.P. Andreeva. – Tekst : elektronnyy // Pedagogika iskusstva : [setevoy elektronnyy nauchnyy zhurnal]. – 2022. – № 2. – S. 112–120. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/13_stranicy-107-115.pdf (data obrashcheniya: 27.01.2023).

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Воеводин, А.П. Художественное познание (отражение versus вымысел) / А.П. Воеводин. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 59–66. – Библиогр.: с. 65 (9 назв.).

УДК 7.01

Воеводин Алексей Петрович,

доктор философских наук, профессор;

ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»,

заведующий кафедрой культурологии

E-mail: Voevodin.47@mail.ru

Россия, Луганская народная республика, г. Луганск

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЗНАНИЕ (ОТРАЖЕНИЕ VERSUS ВЫМЫСЕЛ)

Аннотация. Современная интерпретация специфики «художественного познания» в рамках общей теории искусства нуждается в теоретическом преодолении антиномичности соотношения отражения и вымысла в искусстве. Противоречие преодолевается посредством объяснения эмоциональной природы эстетических процессов и установления аксиологического предмета и функционального предназначения художественного познания.

Ключевые слова: *вчувствование; вымысел; отражение; художественное познание; художественная правда; художественная ложь; эстетические эмоции.*

Alexey Voevodin,

Doctor of Philosophy, Professor;

Luhansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,

Head of the Department of Cultural Studies

E-mail: Voevodin.47@mail.ru

Russia, Luhansk People's Republic, Lugansk

ARTISTIC COGNITION (REFLECTION VERSUS FICTION)

Annotation. *The modern interpretation of the specifics of «artistic cognition» within the framework of the general theory of art needs a theoretical overcoming of the antinomial relationship of reflection and fiction in art. The contradiction is overcome by explaining the emotional nature of aesthetic processes and establishing the axiological subject and the functional purpose of artistic cognition.*

Keywords: *feeling; fiction; reflection; artistic cognition; artistic truth; artistic lies; aesthetic emotions.*

Вопрос о специфике художественного освоения действительности всегда относился к сфере фундаментальных и неисчерпаемых проблем теоретической эстетики. Всякий раз переосмысление исходных аксиоматических и идеологических оснований в эстетических исследованиях с особой остротой обнажает извечную загадочность искусства: то ли как социально-действенного, культурного, то ли как познавательного феномена. Современная российская теоретико-эстетическая мысль в творческом самообновлении активно ищет

нестандартные, оригинальные, самобытные темы, направления, методы, способы интерпретации художественных явлений.

В то же время нельзя не отметить, что естественное научное стремление к адекватному пониманию и объяснению сложных теоретических проблем, как это часто бывает, доводится до почти маниакальной одержимости порвать со всей предшествующей научной традицией и сотворить нечто совсем новое, небывалое, выбивающееся из сложившегося контекста научно-теоретического мышления.

Модным стало повальное увлечение всевозможными неклассическими постмодерными темами, категориями, оценками, некритическими заимствованиями и имитациями спекулятивных методов и философских оснований исследования. В погоне за оригинальностью, уникальностью, «новизной во что бы то ни стало» теоретико-эстетическая традиция рассматривается как заскорузлый исторический хлам. Изучение основополагающих и методологических проблем становится плохим тоном. Общее теоретическое внимание рассыпается на отдельные, исчезающе малые фрагменты, за которыми теряется цельность как предмета, так и самой науки, исчезает единство языка, критериев оценки внутри научного сообщества; исследователи перестают понимать друг друга. Тем более проблематичным становится творческое применение и практическое использование результатов теоретических наработок в широкой практике эстетического просвещения и образования.

В условиях кризиса роста отечественной эстетики наблюдается явное несоответствие экстенсивного расширения поля теоретических исследований и содержания учебных курсов, которое, в сущности, остается неизменным с шестидесятых годов прошлого века и инерциально воспроизводит господствовавшие в то время традиции гносеологизма в эстетике. Поэтому представляется оправданным теоретическое обсуждение сложившихся стандартов учебных программ с целью поиска новых, отвечающих состоянию современной теории, способов интерпретации фундаментальных загадок эстетики.

Одной из таких «вечных» теоретических проблем является вопрос о предмете искусства и специфике художественного освоения действительности. Речь идет о понимании искусства как особой сферы познания и преобразования действительности. Одним из традиционных общих мест в эстетической теории является категориальное признание того факта, что искусство опирается на «художественное познание», «художественное творчество» и «художественное восприятие». Однако содержательная экспликация обозначенных понятий все еще составляет известные трудности. С одной стороны, они обусловлены неясностью термина «эстетическое» (специфики его предмета, содержания, места и функций в социальной жизни, психофизиологических механизмов сознания, которые обеспечивают его функционирование и т. д.), а с другой – до сих пор не преодоленными традициями гносеологизма в эстетике.

Художественное познание в учебной литературе по эстетике традиционно рассматривается как «образное отражение действительности». Например, в учебнике по эстетике прямо утверждается: «**Искусство** – это форма отражения мира и способ его преобразования» [3, с. 165]. Похожую дефиницию также находим в одном из словарей: «Художественное познание – образное отображение (иногда интуитивное) новых объектов и ситуаций, новых сторон известных объектов и ситуаций, осуществляемое на основе чувственного восприятия и творческого воображения субъекта» [7]. Да и сам образ в искусстве в «Философском энциклопедическом словаре» определяется как «форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве» [8].

Подобные формулировки исходят из традиционного понимания эстетического как особой формы познания, качественно отличающегося от научного логического мышления специфически чувственным характером отражения и обобщения познаваемой действительности. Напомним, что указанная специфика некоторыми авторами настолько абсолютизируется, что в своих логически предельных выводах доходит до абсолютного противопоставления научного и художественного познания как взаимонепроницаемых друг для друга. Неслучайно расхожей популярностью пользуется тезис о будто бы принципиальной неперекодированности (неперекодируемости) художественных образов искусства на язык научного или любого иного теоретического дискурса.

Речь, стало быть, должна идти о выявлении специфики художественного познания в сравнении с научным познанием действительности. Часто эту специфику усматривают в условности как изначальной основе художественного обобщения и образности искусства: «УСЛОВНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – в широком смысле изначальное свойство искусства, проявляющееся в определенном отличии, несовпадении художественной картины мира, отдельных образов с объективной реальностью» [5].

Не отрицая факта существования условности в искусстве, следует все же обратить внимание на то обстоятельство, что условность не является исключительной прерогативой искусства. В известном смысле все сознание условно: любой образ сознания, даже самый натуралистический, строится на основе второй сигнальной системы и не может быть абсолютной копией воспринимаемого объек-

та. Следовательно, проблема специфичности художественного познания не объясняется, а вновь возникает теперь уже на уровне отличия художественной условности от научной.

В этой связи уместным будет сравнить чувственно представленные результаты научного и художественного познания: атлас (животных, растений) и натюрморт, иллюстрацию явлений природы и пейзаж, фотографию и портрет. Очевидно, что научные формы познания нацелены на адекватное воссоздание объекта именно таким, каким он самостоятельно существует в действительности, максимально возможное элиминирование всего субъективного, искажающего предмет познания. Цель науки – истина. Дойти до истины (в классической традиции) – это понять вещь такой, как она существует на самом деле, объективно, независимо от познающего субъекта. Иногда на этом основании некритически делают вывод, что отличие художественного познания от научного как раз и состоит в акцентировании субъективной, личностной интерпретации отображаемых явлений, будто бы определяющей уникальность произведения искусства, его неповторимость и логическую непроницаемость.

Подобное увлечение поверхностными наблюдениями обыденного сознания, а тем более, их некритическое возведение в ранг теоретического императива закрывают путь к выявлению действительной специфики предмета и своеобразия художественного познания. Речь идет об общеизвестном факте, который, на наш взгляд, решительно противоречит тезису об отражательной природе искусства. Искусство – это сфера вымысла, интриги, художественной фантазии, переделки действительности. Как тонко в «Элегии» отмечал поэт: «Над вымыслом слезами обольюсь» (А.С. Пушкин). Фактическое наблюдение за сферой художественной жизни показывает несоответствие результатов художественного познания идеологизированному принципу отражения в учении об искусстве. Мысль о том, что вымысел лежит в основе художественного образа является основополагающей в современном литературоведении: «Художественные образы создаются не для иллюстрации отвлеченных понятий и не для отражения индивидуальных явлений. Они строятся на основе художественного вымысла в процессе творческой типизации социальных характеров для выражения их идейно-эмоционального осмысления и оценки» [1].

Так обнаруживается один из теоретических парадоксов в определении специфики художественного познания. Если искусство суть *отражение*, то его результаты должны представлять собой копию, имитацию (мимезис), иллюстрацию действительности. В художественной практике такое копирование принято обозначать термином «натурализм» – буквальное воспроизведение действительности. Неслучайно греки художников-натуралистов именовали «рипарографами» (навозописцами). Если же исходить из того, что искусство представляет собой сферу воображения, фантазии, *вымысла*, то также следует быть логически последовательным и признать, что результат вымысла есть нечто воображаемое – иллюзия, искажение, деформация действительности, то есть несоответствие образа реальной действительности или, если говорить точно, абсурд, о чем убедительно свидетельствуют многочисленные эксперименты модерна и постмодерна, педалирующие личностный фактор («Я так вижу!», «Я так слышу!») в искусстве.

Как видим, речь идет о значительной теоретической трудности, антиномии отражения и вымысла в искусстве. С одной стороны, искусство невозможно без соотнесения с реальностью, без узнаваемости образов действительности, без претензии на правдивость (достоверность) художественного познания. С другой – художник творит новую реальность, а не просто копирует действительность. Кажется, что неустраняемая несообразность противопоставляет правду жизни и ирреальность вымысла: с одной стороны, нельзя сказать, что вымысел ни с чем не соотнесен, а с другой – нельзя однозначно утверждать, что искусство соотносится с действительностью так же, как копия с оригиналом, как эмпирический образ с наличной реальностью.

Дело не в том, чтобы устранить эту несообразность путем предпочтения одной из точек зрения. Напротив, необходимо опереться на нее и пойти дальше в поисках ответа на вопрос: как совмещаются отражение (копия) и вымысел (творчество, переделка действительности) в искусстве? В более острой формулировке: как может быть истинен (референтивен) вымысел? Наконец, как может быть полезен, а значит, и ценностно значим вымысел (обманчивая иллюзия)?

Итак, если искусство не является банальной фотографией жизни, то каковы функции вымысла в художественном творчестве? В решении сформулированного парадокса худо-

жественного познания следует определиться с исходными теоретическими посылками и, прежде всего, с пониманием сущности эстетического. Бесспорно, что эстетические процессы – суть эмоциональные процессы. Но также бесспорно, что не любые эмоции являются эстетическими. Важно подчеркнуть отличие непосредственных физиологических реакций и повседневных практических эмоций от собственно эстетических. В отличие от ограниченного количества врожденных базовых и сформированных на их основе в процессе повседневной практической целесообразной деятельности всего многообразия производных социальных эмоций, эстетические эмоции представляют собой их дальнейшее абстрагирование, обобщение, типизацию, возбуждаются целенаправленно, посредством применения специфических знаково-символических средств (эстетических абстракций). Эстетические эмоции служат аксиологическими ориентирами и стимулами социальной активности. Нейтральные в практическом отношении эстетические средства позволяют эстетически (условно) моделировать все виды собственно человеческих (то есть, сформированных в обществе, культурой) эмоций и социальных чувств (от практических до религиозных), объединяют людей в их совместной деятельности, делают привлекательным преодоление препятствий в сложных видах социальной практики. Искусство *per se* (как таковое) появляется в момент обособления эстетической деятельности от утилитарной в ответ на необходимость целенаправленного управления эстетическими (эмоциональными) процессами. Отсюда – искусство представляет собой такое преобразование действительности, целью которого является познание существующих или потребных обществу стимулов социальной активности (эмоций) и управление эмоциональными процессами с помощью специально создаваемых знаково-символических моделей – произведений искусства.

В этой связи необходимо подчеркнуть социокультурный характер исследуемых искусством эмоциональных оценок действительности. Каждый этнос или общность людей культивирует те или иные вкусовые предпочтения, своеобразные стандарты эмоциональных реакций, в том числе и типологию эстетических чувств. (В этой связи интересна концепция эмоциональных сообществ, впервые предложенная историком Барбарой Розенвейн. Она касается течений или общих чувств, которые связывают сообщество воедино (см.:

Barbara H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007)). Однако в подавляющем большинстве работ по эстетике эмоции рассматриваются как некий биологический эпифеномен гносеологического содержания эстетических образов. При этом преувеличивается их субъективный (личностный) характер и упускается из виду, что эмоции, как и любой другой образ сознания, воспитываются обществом и в повторяющихся (типических) практических ситуациях (как, например, эмоциональная оценка воды в раскаленной пустыне или той же воды в морозную погоду) у разных людей имеют сходный характер. Социальное качество, аксиологический смысл эмоциональной оценки определяется объективным отношением средства и цели: оцениваемого явления (средства) к практическим потребностям человека и общества (цели). В повторяющихся ситуациях эмоции неизбежно стихийно обобщаются и приобретают столь же повторяющийся, типический для данной культуры характер. На этой основе как раз и становится возможным, во-первых, осознание объективной социальной значимости оцениваемых явлений, а, во-вторых, целенаправленное управление их эмоциональными оценками. Вслед за Выготским Л.С. искусство можно определить как общественную технику чувств.

Относительно субъективности понимания и чувственности следует напомнить, что привносимый от себя смысл ни в коей мере не является специфической особенностью эстетических процессов – он есть признак не только эстетического, а вообще любого восприятия и понимания. Всякое понимание есть непонимание в том смысле, что пробуждаемые внешними раздражителями образы сознания никогда полностью не совпадают с объектом отражения. Смысл внешней речи будет всякий раз для каждого не в большей или меньшей мере субъективным, чем смысл художественного произведения. Поэтому в социально значимых эстетических переживаниях ведущим элементом является не уникальная субъективность творческого воображения (произвол), а, напротив, то, что важно для многих, то, что объединяет, сплачивает людей в их совместной социальной деятельности, делает возможным их взаимопонимание и сотрудничество. На это обстоятельство указывал И. Кант в своих знаменитых дефинициях вкуса. Обоснованию общественной природы эстетического чувствования посвящена работа Л.С. Выготского «Психология искусства», где автор прямо

указывает: «Искусство есть социальное в нас, и если его действие совершается в отдельном индивидууме, то это вовсе не значит, что его корни и существо индивидуальны. Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания» [2, с. 238].

Поэтому смысл вымысла в искусстве состоит вовсе не в служении реализации субъективных амбиций художника, его самозабвенному стремлению обнаружить и предъявить всем оригинальность своего таланта, а в преобразовании образа действительности таким образом, чтобы, во-первых, выпукло и ярко выделить объект эстетической оценки среди прочих свойств действительности (чувственно абстрагировать и точно указать подлежащие оценке детали) и, во-вторых, выстроить такую конфигурацию эстетических абстракций (комбинацию букв эмоционального алфавита, элементарных эстетических образов и эмоций), которая бы вызывала соответствующую социально-практическому (ценностному, аксиологическому) значению выделенных (отображаемых) свойств *общезначимую* эмоцию.

Вымысел присущ не только искусству – это неотъемлемый элемент любого человеческого познания – научного, исторического, нравственного, религиозного, любого рассказа, социального действия, любой имитации. «Мир вымысла – это лаборатория форм, где мы пробуем возможные конфигурации действия, чтобы испытать их основательность и осуществимость» [6, с. 68]. Художественный вымысел представляет собой целенаправленное изменение, осознанную деформацию первичного гносеологического образа, с целью усиления его эмоционального звучания. Здесь важно уточнить, что не любую желаемую эмоцию должен вызывать художник, иначе он впадает в субъективизм и «вкусовщину», а именно ту, которая соответствует действительному социальному значению изображаемого явления. Подлинный художник не должен вслед за Дж. Вико в своем стремлении удивлять произвольно изобретать нечто небывалое, «чудесное и поражающее». Его профессиональная и нравственная цель состоит в том, чтобы путем «вчувствования», «погружения в эмоциональный мир» общества найти (познать) должную эмоциональную оценку эстетически моделируемого явления и предъявить ее людям. Как утверждал Элиот, «поэзия – это не поток различных эмоций, и не выражение собственного «я», а бегство от них... Но

очень немногие знают, когда встречаются в выражении значительных чувств, что эти чувства живут в произведении собственной жизнью и не имеют отношения к прошлому поэта. Чувство в искусстве безлично. И поэт не может достичь этой безличности, не посвятив себя всецело будущему произведению» [9, с. 483].

Эмоциональное обобщение в искусстве достигается двумя путями: путем *идеализации* – чувственного абстрагирования искомого свойства (группы свойств) и устранения «случайных» (искажающих нужное чувство) признаков образа: «Сотри случайные черты и ты увидишь – мир прекрасен» (А. Блок); и путем *типизации* – внесения дополнительных деталей, изначально не присущих изначальному гносеологическому образу, но усиливающих и подчеркивающих необходимую эмоцию. Появляющаяся в итоге художественная модель (система эстетических абстракций) вызывает при ее восприятии специфические образы, которые принято называть художественными – картины действительности, которые художник создает с расчетом вызвать нужные (социально оправданные) эмоции.

Таким образом, изменение первичного гносеологического образа является необходимым условием художественного познания. Важнейшим условием переделки действительности в искусстве является его знаковая природа – наличие нейтральных в практическом отношении эстетических свойств, способных замещать действительные процессы, искусственно их воспроизводить и на этой основе искусственно возбуждать нужное эмоциональное отношение к моделируемому фрагменту действительности. Как правило, носителями таких свойств являются свет и звук, поскольку электромагнитные и воздушные волны опосредуют взаимодействие органов чувств и внешнего мира и позволяют с помощью «чувств-теоретиков» создавать конфигурации образов в сознании в любых сочетаниях. Этим объясняется разделение искусств на зрительные и слуховые («музыкальное ухо» и «чувствующий красоту формы глаз»). В тех же случаях, когда такое опосредование отсутствует и существует жесткий непосредственный контакт рецептора и внешнего мира эстетическое моделирование становится невозможным. Нет искусства от языка, тактильных ощущений, обоняния, поскольку взаимодействие указанных рецепторов с внешним миром сопровождается разрушением раздражителя, а его опосредование оказывается невозможным.

«Вкус пудинга узнается лишь тогда, когда его съедают».

Возможность произвольного манипулирования образами для выделения и усиления необходимой эмоции составляет, таким образом, необходимое условие творческой свободы и вымысла в искусстве. Однако эта свобода не безгранична. Первое и естественное ограничение в творчестве художника составляют свойства материала, языка искусства и психофизиологических особенностей его восприятия. В этом смысле литература, в сравнении со скульптурой, обладает поистине безграничной свободой, позволяет моделировать любые ощущения и эмоции, в том числе и фантастические, небывалые. Еще одно ограничение вытекает из психофизиологических особенностей человеческого организма. Эмоции, как внутренние психофизиологические состояния, всегда предметны, ориентированы на конкретные образы. Беспредметность, немотивированность эмоций свидетельствует о нарушениях в работе психики. Поэтому эксперименты в области формы не должны рассматриваться как самоцель в художественно-эстетическом творчестве. Нравственно озабоченный, стремящийся быть полезным людям художник, переделывает образ только до тех пор, пока эмоция остается узнаваемой. Узнаваемость эмоций – предел переделки действительности в искусстве. В данном контексте уместно было бы напомнить известные идеи Канта о существовании двух видов красоты – *свободной* и *обусловленной*: бессодержательной игры эстетических абстракций, эмоционального восприятия материала, языка искусства, баловство и эксперименты с формой в первом случае, и эмоциональной оценки социально значимых смыслов – во втором.

В этой связи становится понятным подлинный предмет художественного познания. Художник исследует действительность, но не как ученый; он не стремится к фотографичной точности, буквальному отображению. Его цель в другом – в изучении роли явления жизни человека и общества, его ценностной значимости, но не теоретически, как ученый, а особым образом – посредством выявления эмоционального отношения к изучаемому явлению, его эмоциональной окраски. Исследование явлений с точки зрения их устройства, независимо от их эмоциональной оценки – удел научного познания. Другая крайность состоит в нефигуративном или беспредметном манипулировании эмоциями в эстетической практике модернизма и прочих способов экспери-

ментирования в искусстве. Художник имеет право на эксперимент, на поиски собственного стиля и языка в искусстве, но не в этом его социальная и гражданская функция. Эгоистическая озабоченность собственным «Я» не должна закрывать ему путь к художественному познанию социальных ценностей, объединяющих людей в их совместной культурной деятельности.

Эмоция как психический образ *выражает* отношение человека к перцептивно или рационально воспринимаемому фрагменту действительности, определяет его ценность, степень социальной значимости. Повторим, что в основе такого оценочного действия лежит объективное отношение средства и цели. «Истинные эмоции» не могут быть сугубо субъективными и произвольными. Они не имели бы своего биологического оправдания, если бы обманывали организм. Поэтому не следует преувеличивать их субъективность, абсолютизировать их личностный статус. Социальные эмоции – продукт культуры, воспитания, изменения организма с помощью культивируемой и передаваемой от поколения к поколению знаковой среды. И в этом состоит еще одно, третье, ограничение переделки действительности в искусстве – реалистическое. Реализм не следует понимать упрощенно, как внешнее правдоподобие, копирование действительности; его не следует сводить к натурализму. Реализм также условен, как и любой иной образ сознания. Он может быть гротескным, фантастическим, рядиться в любую одежду – от античного универсализма до социалистического реализма. Главное, чтобы точно был указан адрес (свойства, подлежащие эмоциональной оценке) и адекватно определено социальное значение изображаемого фрагмента действительности, объективное основание его эмоциональной оценки. Найти соответствующую этому значению эмоциональную форму и составляет основную задачу художника. Вспомним знаменитые высказывания А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого о том, как внутренняя эмоциональная логика развития характеров Татьяны и Вронского заставляла их в процессе уподобления и сопереживания своим героям отказаться от *придуманной* (вымышленной) ранее формы романа.

Художник, таким образом, исследует не всю действительность, а только социально наиболее значимые ее фрагменты, «общественно интересное в жизни» (Н.Г. Чернышевский). Предмет художественного познания – эмоциональный мир общества, но не сам по себе, а в

связи с выявлением социально-практической значимости явлений действительности в соответствующей этому значению эмоциональной форме. Конечный результат познания в искусстве – *художественная правда* – суть не просто копия действительности, а ее социально оправданная эмоциональная оценка; точнее, ощущение значения явления в жизни людей, выражаемое не в придуманной, а в *должной, социально оправданной эмоции*. Соответственно, *художественная ложь* – вымышленная, не соответствующая социальной значимости явления, эмоция. Художник не должен выдумывать эмоцию, как это зачастую имеет место в искусстве. Он должен найти ее в самом обществе, «очистить», «усилить» и предъявить как образец всем людям. Великие художники не просто великие выдумщики и фантазеры. Они как увеличительное зеркало показывают нам действительную социальную роль исследуемых явлений и, тем самым, влияют на социальную практику, определяют пути движе-

ния и трансформации общества, внушают людям стимулы к такой трансформации, социально оправданные эмоции.

Таким образом, суть искусства как особой эстетической сферы управления эмоциональными процессами в обществе, состоит в том, чтобы распознавать типические ситуации социальной практики, художественно их воспроизводить (усиливать эмоциональную окраску образов) и вызывать нужные обществу стереотипы чувств (установки), которые в соответствующих (похожих) условиях обеспечат социально оправданные (а в случаях информационно-психологической войны, внушаемые извне, выгодные, т. е. лживые, неоправданные) оценки и формы поведения. Вне такого управления социальная активность резко сужается – становится невозможным существование религии, морали, политической активности масс, любой практической (т. е. связанной с преодолением препятствий) деятельности людей.

Литература:

1. Большой толковый словарь по культурологии / сост. Б.И. Кононенко. – Москва : Вече ; АСТ, 2003. – 509 с. – ISBN 5-94538-390-2. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (дата обращения: 16.02.2023). – Текст : электронный.
2. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский ; под ред. М.Г. Ярошевского. – Москва : Педагогика, 1987. – 341 с. – Текст : непосредственный.
3. Куренкова, Р.А. Эстетика : учебник для студентов высших учебных заведений / Р.А. Куренкова. – Москва : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. – 368 с. – ISBN 5-305-00088-2 : 7000. – Текст : непосредственный.
4. Новая философская энциклопедия : в 4 томах / науч.-ред. совет : В.С. Степин [и др.]. – Москва : Мысль, 2000. – 2659 с. – ISBN 5-244-00961-3. – Текст : непосредственный.
5. Оганов, А.А. Условность художественная / А.А. Оганов. – Текст : электронный // Новая философская энциклопедия : в 4 томах. Том 4 / под ред. В.С. Степина. – Москва : Мысль, 2001. – 120 с. – ISBN 5-244-00961-3. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9273/УСЛОВНОСТЬ (дата обращения: 16.02.2023).
6. Рикёр, Поль. Герменевтика, этика, политика : московские лекции и интервью / Поль Рикёр ; отв. ред. И.С. Вдовина. – Москва : Academia, 1995. – 159 с. – ISBN 5-86187-045-4. – Текст : непосредственный.
7. Словари онлайн : интернет портал : [сайт]. – URL: <https://slovaronline.com/> (дата обращения: 16.02.2023). – Текст : электронный.
8. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев. – Москва : Советская энциклопедия, 1983. – 839 с. – Текст : непосредственный.
9. Элиот, Т.С. Традиция и индивидуальный талант / Т.С. Элиот. – Текст : непосредственный // Называть вещи своими именами : программа выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / сост. Л.Г. Андреева. – Москва : Прогресс, 1986. – С. 476–483.

References:

1. Bol'shoy tolkovyy slovar' po kul'turologii / sost. B.I. Kononenko. – Moskva : Veche ; AST, 2003. – 509 s. – ISBN 5-94538-390-2. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (data obrashcheniya: 16.02.2023). – Tekst : elektronnyy.
2. Vygotskiy, L.S. Psikhologiya iskusstva / L.S. Vygotskiy ; pod red. M.G. Yaroshevskogo. – Moskva : Pedagogika, 1987. – 341 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Kurenkova, R.A. Estetika : uchebnyk dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy / R.A. Kurenkova. – Moskva : VLADOS-PRESS, 2003. – 368 s. – ISBN 5-305-00088-2 : 7000. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Novaya filosofskaya entsiklopediya : v 4 tomakh / nauch.-red. sovet : V.S. Stepin [i dr.]. – Moskva : Mysl', 2000. – 2659 s. – ISBN 5-244-00961-3. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Oganov, A.A. Uslovnost' khudozhestvennaya / A.A. Oganov. – Tekst : elektronnyy // Novaya filosofskaya entsiklopediya : v 4 tomakh. Tom 4 / pod red. V.S. Stepina. – Moskva : Mysl', 2001. – 120 s. – ISBN 5-244-00961-3. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9273/USLOVNOST" (data obrashcheniya: 16.02.2023).
6. Riker, Pol'. Germenevtika, etika, politika : moskovskie leksii i interv'yu / Pol' Riker ; otv. red. I.S. Vdovina. – Moskva : Academia, 1995. – 159 s. – ISBN 5-86187-045-4. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Slovare onlayn : internet portal : [sayt]. – URL: <https://slovaronline.com/> (data obrashcheniya: 16.02.2023). – Tekst : elektronnyy.
8. Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' / gl. red. L.F. Il'ichev. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1983. – 839 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Eliot, T.S. Traditsiya i individual'nyy talant / T.S. Eliot. – Tekst : neposredstvennyy // Nazyvat' veshchi svoimi imenami : programma vystupleniya masterov zapadno-evropeyskoy literatury KhKh v. / sost. J.I.G Andreeva. – Moskva : Progress, 1986. – S. 476–483.

Для цитирования: Гребченко, Д.А. История развития культуры в работах Валерия Брюсова / Д.А. Гребченко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 67–69. – Библиогр.: с. 69 (5 назв.).

**Статья разработана в рамках проекта специфического исследования
Философского факультета Университета имени Масарика, Брно
MUNI/A/1349/2022 «Ideologies in Slavic Literatures and Cultures»**

УДК 821.161.1

Гребченко Дарья Андреевна,
Масариков университет,
докторант, факультет философии, кафедра славянских литератур
E-mail: dgreb4@yandex.ru
Чешская Республика, г. Брно

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ В РАБОТАХ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Аннотация. В статье рассматривается творчество поэта Валерия Брюсова. Тема развития культуры в произведениях Брюсова изучается на основе его научно-публицистических произведений, дневников, мемуаров, стихотворений, а также романов и рассказов автора. В своем творчестве Валерий Брюсов неоднократно поднимал тему развития культуры человечества. Работая над антологией «Литература Армении», Брюсов заинтересовался историей развития человеческой мысли, и начал работу над статьями «Учителя учителей», которые были посвящены изучению древнейших культур человечества. Статьи были также использованы Брюсовым для чтения лекций в университете, куда Брюсов был приглашен в качестве преподавателя. Брюсов полагал, что европейская культура взяла свое начало из культуры Античности, а культура Античности, в свою очередь, была вдохновлена более древними культурами, на которых сильное влияние оказала древнейшая культура человечества.

Ключевые слова: Брюсов; Серебряный век; древние культуры; литература Серебряного века.

**The article was developed as part of the project of a specific study
of the Faculty of Philosophy of the University named after Masarika, Brno
Muni/A/1349/2022 «Ideologies in Slavic Literatures and Cultures».**

Daria Grebchenko,
Masarykov University,
PhD Student of Philosophy Faculty, Department of Slavonic Literatures
E-mail: dgreb4@yandex.ru
Czech Republic, Brno

THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF CULTURE IN THE WORKS OF VALERY BRYUSOV

Annotation. The article examines the work of the poet Valery Bryusov. The theme of the development of culture in Bryusov's works is studied on the basis of his scientific and journalistic works, diaries, memoirs, poems, as well as novels and short stories by the author. Valery Bryusov repeatedly raised the topic of the development of human culture. While working on the anthology «Literature of Armenia», Bryusov became interested in the history of the development of human thought, and began work on the articles «Teachers of Teachers», which were devoted to the study of the oldest cultures of mankind. The articles were also used by Bryusov to give lectures at the university, where Bryusov was invited as a lecturer. Bryusov believed that European culture originated from the culture of Antiquity, and the culture of Antiquity, in turn, was inspired by older cultures, which were strongly influenced by the ancient culture of mankind.

Keywords: Bryusov; Silver Age; ancient cultures; The literature of the Silver Age.

In the vast creative heritage of the Russian poet V. Bryusov, images borrowed from the culture and religion of the ancient world occupy a

special place. From the poet's memoirs entitled "From my life" we learn that the writer who graduated from the historical and philological faculty

of Moscow University, specially worked at the university on the history of ancient Rome, Greece, Libya, subsequently studied the culture and history of Armenia, worked on the creation of a collection dedicated to culture and the stories of Finland and Latvia. V. Bryusov was especially interested in the history and culture of civilizations of the ancient world.

V. Bryusov created a collection of articles "Teachers of Teachers" on the basis of lectures by him at the Moscow City People's University, work on which he conducted simultaneously engaged in the creation of a collection dedicated to culture, history and poetry of Armenia. In the collection "Teachers of Teachers" the author on the basis of modern data from various scientific disciplines explores the problems of the origin and mutual influence of ancient cultures and religions, setting out his theory of Atlantis and the influence of its ancient civilizations. To his work, he also wrote a cycle of poems, which in poetic form reflects the ideas of V. Bryusov about the culture and religion of civilizations of the ancient world.

In the work of V. Bryusov much attention is paid to ancient culture, the first stage of the appeal to this topic came in the 1890s, the time of study at the gymnasium and the university, as well as in the 1910s, when he became interested in ancient cultures, in deep context of antique mythology, in connection with preparation of the collection "Dreams of Humanity", and the editors of the collection "Armenian poetry from ancient times to the present day". M. Gasparov notes that V. Bryusov's interest is moving from the consideration of the individual in history, which is characterized by the "oversight" beginning, to what is original, and unlike other cultures. That is why in the novels of V. Bryusov, which already belong to the later period of creativity, there are a large amount of terminology of Latin origin to emphasize the originality of culture. The theory of the change of cultures of V. Bryusov is described in detail in the work of P. Bekova. It is known that this theory appeared in 1909-1913 in the works of Bryusov. The writer believed that European culture repeats the fate of Roman culture of the 4th century, being in the prime of power and glory. In the 1890s V. Bryusov was interested in the culture of antiquity by the personality, then the "nadistoric" beginning, which could become common to heroes of various eras.

During this period V. Bryusov creates poems devoted to ancient culture, which then entered the cycle "Favorites of centuries", drama about Pompey, Octavian, Karacalla, translations of Ovid's works, the story "Legion and Phalanx", etc.

In the 1910s V. Bryusov turns to the topic of the change in the cultures of ancient civilizations, affects the culture of the pre -endive period, even turning to the image of the atlanta civilization that once existed, according to V. Bryusov. And if before that the writer sought to emphasize the originality and identity of each culture to which he turned, because he represented each of them equal and significant, now V. Bryusov turns to what is common to all cultures, believing that unity of all civilizations are based on the fact that all of them came from one source, which gave them their knowledge and experience. Because according to V. Bryusov, any new culture always borrows elements of the previous one, new, according to V. Bryusov, cannot completely discard the fact that what existed before it, the culture of the new civilization always turns to the heritage of the previous one. That is why in the novel "Altar of Victory" V. Bryusov actively uses vocabulary, Latin origin, words, unfamiliar to a wide range of readers, in order to show how far and incomprehensible to modern people the culture of ancient Rome. And in the collection of articles "Teachers of Teachers", dating back to a later period of creativity, on the contrary, he tries to bring the culture of ancient civilizations closer to his modern European culture, bringing the Aegean world closer to Paris of the beginning of the twentieth century, describing the life and culture of ancient Atlantes as if he were herself depicts the civilization of contemporary reality.

Creating the novel «Altar of Victory», V. Bryusov, according to his memoirs, reread many books on culture and the history of ancient Rome. It is known that he consulted on many issues related to the history of Rome with the classic professor A. Malein. To write the novel, V. Bryusov used the works of V. Duryuy "The History of the Romans", "The History of the Decline and Destruction of the Roman Empire" by E. Gibron, "Church and the Roman Empire" by A. de Brolya, "The Fall of Paganism" by G. Buasier, the work of Mommzen, "History of the city of Rome" by F. Gregorovius, "Roman Forum" by A. TDEN, "Lexicon" by R. Kanya and "Private and Public Life of the Romans" by P. Giro. The work of A. Malein contains a description of how V. Bryusov worked on the creation of a novel. The writer regularly turned to the above work in order to make the book historically more reliable. In the novel "Jupiter defeated", as M. Gasparov notes, V. Bryusov tries to stylize his work to the works of Aurelius Augustine, imitating his "confession". The first novel is dedicated to the story related to the case of the Victory of 383, and the second concerns the

restoration of the altar Eugene, during the years of his reign from 392 to 394. M. Gasparov notes the vast knowledge of V. Bryusov, dedicated to Roman mythology, in addition to the Roman gods, the work mentions gods borrowed from the Egyptian, Persian, etc. mythologies. In the notes created by V. Bryusov to the novel, the writer, describing the religious rites of Ancient Rome, turns to the citation of the researchers of the history of ancient Rome, which he read during the creation of his novel.

Thus, in many works of Bryusov, mythological images of cultures of the ancient world are indicated. Bryusov repeatedly raised the topic of the development of human cultures in his works. From his student years Bryusov was fond of the history of ancient civilizations and also created several collections devoted to this topic. Bryusov believed that the culture of modern Europe is based on the culture of Antiquity, and it, in turn, is inspired by the cultures of ancient civilizations.

Литература:

1. Берков, П.Н. Проблема истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова / П.Н. Берков. – Ереван : Брюсовские чтения, 1962. – 420 с. – Текст : непосредственный.
2. Брюсов, В.Я. Алтарь победы / В.Я. Брюсов. – Москва : Вече, 2007. – 512 с. – Текст : непосредственный.
3. Брюсов и Армения. В 2 книгах. Книга 1 ; под ред. К.В. Айвазяна, С.К. Даронян, Г.А. Татосян, С.Т. Ахумяна. – Ереван : Советакан грох, 1989. – 376 с. – Текст : непосредственный.
4. Брюсов, В.Я. Дневники / В.Я. Брюсов ; под ред. Н.С. Ашукина. – Москва : М. и С. Сабашниковы, 1927. – 215 с. – Текст : непосредственный.
5. Гаспаров, М.Л. Брюсов и античность / Л.М. Гаспаров // Собрание сочинений. В 7 томах. Том 5. – Текст : непосредственный. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 543–554..

References:

1. Berkov, P.N. Problema istorii mirovoy kul'tury v literaturno-khudozhestvennom i nauchnom tvorchestve Valeriya Bryusova / P.N. Berkov. – Erevan : Bryusovskie chteniya, 1962. – 420 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Bryusov, V.Ya. Altar' pobedy / V.Ya. Bryusov. – Moskva : Veche, 2007. – 512 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Bryusov i Armeniya. V 2 knigakh. Kniga 1 ; pod red. K.V. Ayvazyana, S.K. Daronyan, G.A. Tatosyan, S.T. Akhomyana. – Erevan : Sovetakan grokh, 1989. – 376 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Bryusov, V.Ya. Dnevniky / V.Ya. Bryusov ; pod red. N.S. Ashukina. – Moskva : M. i S. Sabashnikovy, 1927. – 215 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Gasparov, M.L. Bryusov i antichnost' / L.M. Gasparov // Sbranie sochineniy. V 7 tomakh. Tom 5. – Tekst : neposredstvennyy. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1975. – S. 543–554.

Для цитирования: Михалева, Е.Я. Музыкальная планета Юрия Богатикова / Е.Я. Михалева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 70–73. – Библиогр.: с. 73 (3 назв.).

УДК 78.0712:784.6

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

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЛАНЕТА ЮРИЯ БОГАТИКОВА

Аннотация. *Статья посвящена выдающемуся советскому эстраднему певцу, народному артисту СССР Ю. Богатикову. Автор рассматривает его личность в неразрывной связи с композиторским творчеством эпохи, определяет основные вехи разноплановой концертной деятельности, раскрывает мотивацию устойчивой популярности исполнителя, освещает его участие в популярных телепроектах, победы на престижных международных конкурсах.*

Ключевые слова: *песня; певец; композитор; слушатель; концерт.*

Evgenia Mikhaleva,
Honored Art Worker of Ukraine, Professor;
Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,
Head of the Department of Theory and History of Music
E mail: eugenia1943@mail.ru
Russia, Lugansk

YURI BOGATIKOV'S MUSIC PLANET

Annotation. *The article is dedicated to the outstanding Soviet pop singer, People's Artist of the USSR Yuri Bogatikov. The author considers his personality inextricably linked with the composer's work of his era, determines the main, milestones of diverse concert activity, reveals the motivation for the performer's steady popularity, highlight his participation in popular television projects, victories at prestigious international competitions.*

Keywords: *songs; signer; composer; listener; concert.*



*И если подлинно поётся
И полной грудью, наконец,
Всё исчезает, остаётся –
Пространство, звёзды и певец
О. Мандельштам*

Судьба блестящая и трудная! Сколько же в ней удивительного! Взять хотя бы образование. Сегодня мало кто знает, что после Харьковского музыкального училища и Харьковской консерватории Юрий Иосифович в пятидесятилетнем возрасте окончил исторический факультет Симферопольского пединститута. А до музыкального училища приобрёл профессию связиста в профессионально-техническом училище. В настоящем ПТУ, в котором получали образование тысячи послевоенных мальчишек и девчонок из бедных семей, а кроме того, там обеспечивали одеждой, трёхразовым питанием и койкой в общежитии. И это ещё не

всё. Именно в этой среде закладывались основы настоящего воспитания, когда не предаются избранные идеалы, не торгуют убеждениями, умеют радоваться чужому успеху. Вот с таким постулатом он пришёл в музыку.

О Юрии Богатикове написано множество статей, понятно, хвалебных, где упоминаются имена директора Харьковского телеграфа В. Акулова, отправившего будущего артиста учиться в музучилище, преподавателя М. Красновой и многих других замечательных людей, встретившихся на его пути. Среди них секретари обкомов, члены правительства, известные артисты и композиторы. Нет только одного имени, пожалуй, самого главного. Это Виктор Алексеевич Шистко. Он-то и сделал Богатикова – Богатиковым. Услышав его в Харьковской филармонии, В. Шистко пригласил певца работать в Ворошиловградскую (ныне Луганскую) в 1963 году. Что значит «сделал» Богатикова, ведь у него был такой чудесный голос красивого тембра, недоюжинный талант? Но на поверку этого мало. В. Шистко на протяжении десяти лет помогал ему в выборе репертуара, организации гастролей, подборе музыкантов для инструментального состава, участии в республиканских и международных конкурсах, престижных телепрограммах Украинского и Центрального телевидения.

Юрий начинал с обыкновенной эстрадной бригады, где кроме него работали выпускник Харьковского театрального института, будущий заслуженный артист УССР В. Фисун, танцевальная пара братьев Комусиди, выпускники эстрадно-цирковой студии Укрконцерта Р. Таишев и В. Линников (жонглёры на мотоцикле), певица З. Низкошапка и инструментальный состав, представленный аккордеонистом В. Евтушенко, гитаристом Г. Залиновым и ударником Е. Санжеревским. В то время эстрадный концерт был многожанровым при участии ведущего солиста. В его репертуаре были задорные молодёжные песни А. Пахмутовой, И. Лученка, лирические – А. Билаша. Особенно удавалась вокалисту гражданская тематика. Он пел о героях гражданской войны, о комсомоле так убеждённо, словно всё, о чём рассказывала песня, было его собственной судьбой.

Ю. Богатиков много работал в концертах, организованных ЦК комсомола Украины, командировавшего его в Гренобль (на зимние Олимпийские игры), в Египет, на Кубу, где певец встретился с легендарным Ф. Кастро. И первые награды за истинно творческую дея-

тельность пришли по линии комсомола в 1967 году: премия имени «Молодой гвардии» обкома ЛКСМУ, диплом I степени на Республиканском фестивале, посвящённом 50-летию Великого Октября. А спустя год он получает звание заслуженного артиста УССР.

Как пишет в своих воспоминаниях директор филармонии В. Шистко, «миссия Богатикова заключалась в том, чтобы быть первым». Первым из артистов Ворошиловградской филармонии он поехал на зарубежные гастроли, первым стал дипломантом Республиканского конкурса, первым заслуженным артистом УССР, первым международным лауреатом. А далее слава буквально несёт его на своих крыльях к международному признанию. В 1968 году Ю. Богатиков получает I место и приз жюри на международном фестивале эстрадной песни «Дружба» в Берлине, в следующем 1969-м – принимает участие в большой международной эстрадной программе «Мелодии друзей – 69». Его концерты проходили в Москве, Ленинграде, Киеве, Одессе, Минске, Каунасе. И вскоре на престижном международном фестивале «Золотой Орфей» в Болгарии он завоёвывает серебряную медаль и II место. В газете «Тамбовская правда» от 28 сентября 1969 года дирижёр симфонического оркестра В. Борисоглебский писал: «Итальянский член жюри международного фестиваля «Золотой Орфей» назвал голос Юрия Богатикова «безразмерным». Как это ни смешно, но с такой оценкой следует согласиться. Самое интересное, что всеми регистрами своего огромного диапазона Юрий Богатиков владеет блестяще» [1, с. 3].

Участие в программе Берлинского телевидения, в празднике шахтёров в Катовице, двухмесячные гастроли во Франции, концерты в странах Латинской Америки – при таком напряжённом гастрольном графике он успевал всюду. Его выступления с нетерпением ждали в Москве и Ленинграде, в Киеве и Минске, вся страна слушала его по Центральному телевидению в самых популярных программах – «Голубой огонёк», «Песня года», его голос звучал на гибких пластинках и дисках-гигантах.

Были у Юрия Иосифовича слушатели, для которых всегда хотелось петь. Это публика нашего региона. Именно она помогла ему сформироваться как полномочному представителю советской песни. Мужчинам с «подкрашенными» ресницами – шахтёрам Стаханова и Первомайска, металлургам Алчевска, химикам Северодонецка и Рубежного, труженикам села Троицкого, Марковского районов – не

соврёшь. Они не потерпят малейшей фальши. Этим людям, как, впрочем, и всем остальным, нужно было в песне говорить правду о жизни, о них самих, прикоснуться к их мечтам и надеждам. И такому искусству Ю. Богатиков научился на Луганской земле, за что и получил в 1972 году звание Народного артиста УССР, а несколько раньше он стал лауреатом премии Ленинского комсомола, обладателем нагрудного знака «Шахтёрская слава III степени». Артисту вручили его прямо после концерта в нарядной шахте «Лутугинская-Северная».

Репертуарный список певца систематически обновлялся. Наряду с песенной классикой появлялись сочинения прямо из-под пера. Богатикову доверяют премьеры песен самые признанные мастера жанра. Песня «Спят курганы тёмные» Н. Богословского стала музыкальной эмблемой Донбасса. А потом известный композитор, услышав её в исполнении Богатикова, специально для украинского певца в расчёте на его бархатный баритон написал в содружестве с Н. Доризо «Давно не бывал я в Донбассе».



Его примеру следуют признанные композиторы-песенники А. Пахмутова, Д. Тухманов, В. Левашов, О. Фельцман. Эта традиция останется с ним до последнего мгновения творческого пути, даже когда он станет солистом Крымской филармонии и третьим после Л. Утёсова и К. Шульженко народным артистом СССР. Ю. Богатиков даст путёвку в жизнь песням «Не плачь, девчонка» В. Шаинского, «Весна 45-го года» И. Лученка, «Не остуди своё сердце, сынок» В. Мигули, «Давай поговорим» Э. Ханка и многим другим. Речь идёт не о песнях-однодневках, не об однолетних хитах. Это – её величество Песня, которую поют в каждом доме уже несколько десятилетий. Песня, к рождению которой наряду с композитором и поэтом самое прямое отношение имеет мастер жанра – Юрий Богатиков.

Вот почему, работая в Ворошиловградской, а затем Луганской филармонии, он был

непременным участником всех «правительственных» концертов в Киеве и Москве, выступая вместе с К. Шульженко, М. Магомаевым, Н. Брегвадзе, А. Соловьяненко. Журнал «Україна» № 23 за 1971 год писал: «Главное для Богатикова – донести песню до сердца и разума слушателей. Их покоряет приятного тембра баритон и сдержанная исполнительская манера артиста, который поёт просто и выразительно, волнующе и мужественно одновременно. Каждая песня – своеобразная новелла. Он не старается завоевать публику сентиментальными рыданиями, мелодраматическими возгласами или «шейковскими» подтанцовочками. Держится на эстраде свободно, с чувством художественной меры и вкуса» [2, с. 8]. Кстати, «подтанцовочки» встречались на эстраде в последней трети ушедшего XX века. Они были гармоничны в шуточных с танцевальными ритмами песнях, вызывающих

добрую улыбку, не претендующих на глубокомысленные размышления, и совершенно неуместны в рассказывающих о любви к Родине, солдатских и трудовых подвигах, лирических откровениях. Именно они составляли основу репертуара Ю. Богатикова. Большое видится на расстоянии. И если проанализировать сегодняшние реалии эстрадного исполнительства, то окажется, что количество танцующих, подпевающих, прыгающих и кувыркаящихся акробатов на сцене во время исполнения песни

явно компенсирует отсутствие её содержания в убогой поэзии и настоящего мастерства вокалиста.

Ю. Богатикову всегда было, что поведать всем и каждому в отдельности, следуя своему кредо: считать песню зеркалом жизни, её лицом, которое всегда должно быть чистым. Вот таким он и остался в человеческой памяти: чистым и честным, преданным долгу до последнего вздоха.

Литература:

1. Борисоглебский, В. Поёт Юрий Богатиков / В. Борисоглебский. – Текст : непосредственный // Тамбовская правда. – 1968. – № 228 (13575). – С. 3.
2. Кордіані, Б. Співає Юрій Богатіков / Б. Кордіані. – Текст : непосредственный // Україна. – 1971. – № 23. – С. 8.
3. Михалева, Е. В постижении красоты / Е. Михалева. – Луганск : Пресс-экспресс, 2013. – 448 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Borisoglebskij, V. Pojot Jurij Bogatikov / V. Borisoglebskij. – Tekst : neposredstvennyj // Tambovskaja pravda. – 1968. – № 228 (13575). – S. 3.
2. Kordiani, B. Spivae Jurij Bogatikov / B. Kordiani. – Tekst : neposredstvennyj // Ukraïna. – 1971. – № 23. – S. 8.
3. Mihaleva, E. V postizhenii krasoty / E. Mihaleva. – Lugansk : Press-jekspress, 2013. – 448 s. – Tekst : neposredstvennyj.

Для цитирования: Степанова, Н.В. Особенности интерпретативного подхода в оперном и концертно-камерном исполнительстве / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 74–78. – Библиогр.: с. 78 (7 назв.).

УДК 781.6

Степанова Наталья Викторовна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры фортепиано
E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАТИВНОГО ПОДХОДА В ОПЕРНОМ И КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Аннотация. Автор статьи анализирует особенности двух видов исполнительского искусства – оперного и концертно-камерного. В статье актуализируется разность подходов к решению интерпретативных задач, требующих от музыканта-исполнителя сформированного художественно-творческого мировоззрения и чётких критериев аргументированной музыкально-исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация; опера; синтетический жанр; комплекс певца-актёра; камерно-вокальное искусство; режиссёр-певец; художественно-творческое мировоззрение.

Natalia Stepanova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Piano Department
E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru
Chelyabinsk, Russia

FEATURES OF THE INTERPRETIVE APPROACH IN OPERA AND CONCERT-CHAMBER PERFORMANCE

Annotation. The author of the article analyzes the features of two types of performing arts – opera and concert-chamber. The article actualizes the difference in approaches to solving interpretive tasks that require a musician-performer to form an artistic and creative worldview and clear criteria for reasoned musical and performing interpretation.

Keywords: performing interpretation; opera; synthetic genre; singer-actor complex; chamber-vocal art; director-singer; artistic and creative worldview.

Осмысление специфики особенностей вокально-исполнительского искусства в области оперного и концертно-камерного исполнительства главным образом обусловлено культурно-историческими предпосылками. Следует заметить, что во все времена существовали противоречивые мнения по вопросу разграничения двух сфер вокального исполнительства – оперного и концертно-камерного, особенно в части исполнения оперным певцом камерного репертуара. Так, например, русский музыковед Л.Л. Сабанеев даёт следующую характеристику этих двух различных жанровых направлений: «Оперное пение – более декоративное, требует присут-

ствия настоящего, а не воображаемого голоса, требует яркой экспрессии, силы. Камерный стиль не требует абсолютной мощи вокального органа, но взамен того, тут на первом месте выступает тонкая, филигранная работа над отделкой мелких нюансов звука, над созданием фразы, которая уже лишена декоративной убедительности» [4, с. 27–28]. Аналогичную позицию по этому вопросу занимает и известный русский композитор, член балакиревского кружка Ц.А. Кюи: «Обыкновенно считается, что оперные арии исполнять трудно, а романсы петь легко. С материальной стороны, пожалуй, для оперных арий требуется голос более сильный и более обширный. Но с художественной

стороны – напротив того. Оперные арии не требуют особенной тонкости исполнения. Достаточно, при хорошем техническом исполнении, верно передать общий колорит. В них менее заметны недостатки дикции и декламации, чему немало содействует и оркестр, поддерживающий певца своей звуковой силой и богатством. Не то исполнение романсов. Здесь ответственность лежит, главным образом, на певце. Он должен обладать не столько прекрасным голосом, сколько прекрасной дикцией, фразировкой, отчётливым произношением слов, выразительностью, музыкальностью, тонким вкусом и чувством меры, которое составляет высшую степень художественного совершенства» [2, с. 442–443].

В рамках статьи мы не будем дискутировать по этому вопросу, лишь отметим, что история вокального искусства знает многие примеры, когда выдающиеся оперные исполнители создавали на сцене неповторимую галерею камерно-вокальных образов, рождённых на камерной сцене без костюма и грима, декораций и театрального занавеса, одною лишь силой пения и глубиной прочтения и ёмкостью донесения поэтического слова. Мы обратимся к характеристике интерпретативной составляющей этих творческих форм исполнительской деятельности, в которых, на наш взгляд, и заложены их специфические особенности. Приведём слова К.С. Станиславского, которые выявляют суть реализации интерпретативного подхода в разных жанровых сферах вокального искусства: «Чтоб петь арии – надо быть актёром-певцом. Чтоб петь романс и камерный репертуар – надо быть режиссёром-певцом. Уметь окрашивать звук соответственно внешней эмоции – величайшее воздействующее вспомогательное орудие актёра для полного, яркого выявления созданного внутреннего образа и перебрасывания его за рампу, к зрителю во всех его мельчайших деталях» [5, с. 50].

Обратимся к понятию «интерпретативный подход». Интерпретативный подход связан с осмыслением и трактовкой информации, заложенной в текстовом источнике. Текст (от лат. *textum* – ткань, сплетение, сочетание) представляет собой определённую последовательность символов, знаков, которая образует единое целое. Как известно, ключевой характеристикой любого текста является его знаково-символистическая принадлежность, которая определяется его языковой природой. В свою очередь, музыкально-художественный текст является специфической знаковой

структурой, которая носит название – «система нотирования». Посредством этой знаковой системы осуществляются механизмы раскодирования, понимания и осознания смысла музыкального произведения музыкантом-исполнителем и, далее, непосредственная его передача от композитора к слушателю в исполнительском акте. Соответственно, толкование, понимание музыкально-художественного текста в творческом процессе исполнения получило название *интерпретации* (от лат. *interpretation* – объяснение, трактовка). Таким образом, основной задачей музыканта-исполнителя становится интерпретация музыкального текста в соответствии с замыслом композитора и особенностями его творческого стиля. Вот как характеризует интерпретационный процесс известный пианист и педагог С.Е. Фейнберга: «Интерпретатор должен донести до слушателя произведение целым и неискажённым, и в этом он должен видеть в первую очередь свою подлинную творческую задачу» [6, с. 35]. Однако процесс реализации интерпретативного подхода допускает множественность исполнительских интерпретаций, что во многом обусловлено, с одной стороны, неоднозначностью смыслов музыкально-художественного текста, с другой – неординарностью и индивидуализированностью прочтения этого текста музыкантом-исполнителем.

Рассмотрим специфику интерпретаторских подходов в оперном и концертно-камерном исполнительстве.

Оперное искусство, пройдя четырехсотлетнюю культурно-историческую эволюцию, определило место этого жанра в музыкально-театральной культуре. Уникальность оперного жанра обусловлена диалектическим соподчинением драматического искусства, литературы, изобразительного искусства (декорации, костюмы, грим), хореографии, и, конечно же, музыки, что позволяет трактовать оперу как синтетический жанр. Именно в силу многоаспектности своего формата, который осуществляется на уровне синтеза жанров, стилей, техник, а также смежных академических видов искусств, оперное искусство становится ярким, зрелищным, впечатляющим, оказывающим глубокое влияние на эмоциональное развитие слушателя, его эстетические предпочтения.

Оперный жанр, по словам К.С. Станиславского, требует присутствия на сцене не просто певца, а певца-актёра, тем самым, изменяя его музыкально-сценический статус.

Певец-актёр должен обладать глубоким знанием сцены, абсолютным вокально-исполнительским мастерством, музыкантской интуицией, актёрским дарованием, чтобы предельно точно передать авторский замысел. Эту же идею высказывал и Ф.И. Шаляпин, говоря о том, что весь спектр вокально-сценических выразительных средств должен работать на интерпретаторскую идею: «...всякая музыка всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний... Значит, техника, школа кантиленного пения и само это кантиленное пение ещё не всё, что настоящему певцу-артисту нужно... Значит искусство пения нечто большее, чем блеск *bel canto*» [7, с. 132].

Проблема оперно-сценического творчества в контексте «певец-актёр» наиболее полно отражена в литературном наследии Ф.И. Шаляпина, который считал, что определение подлинной природы сценического творчества в опере возможно лишь в стройной согласованности, слаженности двух начал – безупречного вокально-исполнительского и актёрского мастерства. В своей книге «Маска и душа» Ф.И. Шаляпин изложил основные аспекты работы оперного актёра над сценическим образом. Следует отметить, что идеи великого русского певца о принципах работы оперного артиста над ролью не потеряли своей актуальности и на сегодняшний день, а созданная им сценическая галерея портретов-образов лишь яркое тому подтверждение.

Первоначально исполнителю нужно создать сценический образ, его точный и меткий портретный контур или, как говорил сам Ф.И. Шаляпин, «сочинить роль». Для этого певцу необходимо наличие сформированного индивидуально-личностного художественного мировоззрения и чётких критериев аргументированной музыкально-исполнительской интерпретации. Следовательно, возникает потребность целенаправленно, скрупулёзно заниматься постижением музыкальной драматургии исполняемого произведения и выявлением музыкально-художественных средств реализации конкретного сценического образа. Основопологающий принцип системы Ф.И. Шаляпина – формировать новый тип певца – певца-интерпретатора, обладающего способностью воссоздать «целостный и процессу-

ально развёртывающийся психофизический мир жизненных действий своего героя» [7, с. 134].

К этапам интерпретации музыкального текста Ф.И. Шаляпин относил: 1) *первичный разбор музыкального текста* (анализ музыкального текста с целью обнаружения наибольшего количества заложенных в него смыслов, линий-событий развития сценического действия; прочтение либретто в ракурсе литературного первоисточника; разработка портретных характеристик оперного персонажа в контексте определённого исторического, событийного периода, обусловленного драматургическими аспектами музыкального произведения); 2) *художественное осмысление сценического образа* (выбор вокально-технических приёмов и выразительных средств, направленных на раскрытие лирической, драматической, комической или эпической сущности сценического образа; нахождение вокальных интонаций в контексте соотношения кантилены и декламации, «психологической» окраски слова, фразы, музыкального штриха, передающих мысли и чувства персонажа); 3) *создание внешнего сценического образа* (точность визуализации сценического образа: грим, костюм, походка, жесты, мимика и т. д.); 4) *создание целостного законченного образа* (вокально-техническая, психологическая и эмоциональная готовность к перевоплощению).

Резюмируем. Интерпретативная задача оперного исполнителя заключается в его способности синтезировать драматическое и вокальное начало в творческом акте, что обусловлено комплексной природой оперного жанра. Оперный певец должен мастерски сочетать своё вокальное искусство, талант актёра, сценическую пластику для наиболее полной реализации музыкально-художественного замысла. Весь спектр интерпретативных приёмов способствует предельному перевоплощению исполнителя, способного прожить сценическую жизнь своего героя. Об этой актёрской способности писал великий русский актёр М.С. Щепкин, говоря, что «выработка навыка перевоплощения – это своего рода умение создать другого человека в самом себе» [5, с. 206].

Концертно-камерное исполнительство представляет собой особую, самостоятельную форму совместного творчества, прошедшую длительный процесс эволюции от традиций салонного и домашнего музицирования («*musica da camera*», или «комнатная музыка»)

до достижения статуса концертного жанра. Искусство камерного музицирования получило широкую популярность, как в Европейских странах, так и в России. Со временем оно приобрело репутацию артистической профессии, определяющим началом которой стала значимость индивидуального интерпретаторского начала музыканта-исполнителя.

Камерные ансамбли имеют традиционную классификацию и подразделяются на камерно-вокальные и камерно-инструментальные. Рассматриваемое в статье камерно-вокальное ансамблевое исполнительство представляет собой процесс творческого взаимодействия солиста-певца и аккомпаниатора-пианиста. В современной профессиональной исполнительской терминологии на смену понятию «аккомпаниатор» пришло понятие «концертмейстер», что подчёркивает его важную творческую роль в ансамблевом коллективе.

Камерно-вокальное ансамблевое исполнительство своей спецификой обязано принадлежностью к стилистическим атрибутам жанра «*musica da camera*», требующего от певца совершенно иного интерпретативного подхода или, по словам К.С. Станиславского, режиссёрского начала – это глубокое проникновение в художественный замысел композитора, высочайшая культура пения, вдумчивое, прочувствованное отношение к поэтическому тексту, мастерство декламационной выразительности, филигранная отделка всего спектра выразительных средств, а также полнота, искренность, простота, открытость и достоверность многообразия передаваемых эмоциональных состояний. Также, интерпретативная задача камерного исполнителя предполагает интеллектуальное, особо продуманное отношение к слову, к осмыслению его содержательно-эмоциональной сущности. Так, о своеобразии поэтики русского стиха Б.В. Асафьев писал: «русский стих, его плавность и “рѳспев”, а главное, напевность его ритма, исключает всяческий метрический формализм, – это стих сплошных “исключений из правил”» [1, с. 144]. Такой подход требует от исполнителя тщательности, вдумчивости, осмысленности, постоянного поиска многообразия смыслов и средств воплощения. По мнению оперного певца и педагога К.И. Плужникова, исполнение русской вокальной лирики требует от певца «многообразия красок музыкального образа, отточенности исполнения, доведѳнной до тончайших смысловых и исполнительских оттенков, что исключает работу над произведением “малярной кистью”» [3, с. 5].

Резюмируем. Интерпретативная задача камерно-вокального исполнителя состоит в реализации принципа единства поэтического и музыкально-художественного начала, в основе которого лежат три вопроса: «что я делаю, для чего я делаю, как я делаю» (Л. Лернер). Базовыми компонентами исполнительской интерпретации являются: проникновение в стиль композитора; погружение в эпоху создания произведения; постижение драматургии поэтического текста в контексте единства музыки и слова; поиск разнообразного по колориту, богатого оттенками звука, находящегося в контексте художественно-исполнительских задач; умение анализировать музыкальный текст с точки зрения современного осмысления, аккумулируя опыт и традиции, для максимально убедительной и достоверной передачи логики авторского замысла.

Ещё одной особенностью концертно-камерного исполнительства является комплементарность вокальной и фортепианной партий, которая выражается в активном их взаимодействии и взаимообусловленности. Естественно возникает «артистическое содружество» двух единомышленников – певца и концертмейстера, творческий тандем с определённой внутренней организацией в ансамблевом коллективе – так сказать, своеобразный «микрокосмос» равнозначных музыкантов. В данном случае уместно вспомнить творческий тандем Ф.И. Шаляпина и С.В. Рахманинова и слова певца, что «когда Рахманинов сидит за фортепьяно и аккомпанирует, то приходится говорить: “не я пою, а мы поѳем”» [7, с. 285]. В истории мировой музыкальной культуры достаточно много примеров блистательных творческих союзов певца и концертмейстера, где известные оперные исполнители демонстрируют лучшие образцы камерно-вокального исполнительства: Э. Шварцкопф – Дж. Мур, В. Де лос Анхелес – Дж. Мур, С. Лемешев – Д. Лернер, Е. Образцова – В. Чачава, Е. Нестеренко – Е. Шендерович, И. Архипова – И. Илья, З. Долуханова – Б. Козель, Д. Хворостовский – М. Аркадьев и мн. др. Этих музыкантов-художников в единое творческое сообщество объединял высокий профессионализм и мастерская интерпретация исполняемых сочинений.

Таким образом, две различные сферы вокально-исполнительского искусства – оперное и концертно-камерное требуют от исполнителя различных интерпретативных подходов, обусловленных жанровой принадлежностью и спецификой.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф.И. Шаляпине. В 2 томах. Том 1. Мысли и думы / Б.В. Асафьев ; ред.-сост и авт. комм. Е.А. Грошева. – Москва : Искусство, 1960. – 243 с. – Текст : непосредственный.
2. Кюи, Ц.А. Избранные статьи / Ц.А. Кюи. – Ленинград : Музыка, 1952. – 696. – Текст : непосредственный.
3. Плужников, К.И. Забытые страницы русского романса / К.И. Плужников. – Ленинград : Музыка, 1988. – 104 с. – Текст : непосредственный.
4. Сабанеев, Л.Л. Музыка в Москве / Л.Л. Сабанеев. – Текст : непосредственный // Музыкальный современник : хроника журнала. – 1916. – № 15. – С. 26–32.
5. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1985. – 668 с. – Текст : непосредственный.
6. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – Москва : Музыка, 1969. – 600 с. – Текст : непосредственный.
7. Шаляпин, Ф.И. Маска и душа : [в 2 томах] / Ф.И. Шаляпин ; ред.-сост и авт. комм. Е.А. Грошева. – Москва : Искусство, 1990. – 352 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Stat'i. Vyskazyvaniya. Vospominaniya o F.I. Shaljapine. V 2 tomah. Tom 1. Mysli i dumy / B.V. Asaf'ev ; red.-sost i avt. komm. E.A. Grosheva. – Moskva : Iskusstvo, 1960. – 243 s. – Tekst : neposredstvennyj.
2. Kjuj, C.A. Izbrannye stat'i / C.A. Kjuj. – Leningrad : Muzyka, 1952. – 696. – Tekst : neposredstvennyj.
3. Pluzhnikov, K.I. Zabytye stranicy russkogo romansa / K.I. Pluzhnikov. – Leningrad : Muzyka, 1988. – 104 s. – Tekst : neposredstvennyj.
4. Sabaneev, L.L. Muzyka v Moskve / L.L. Sabaneev. – Tekst : neposredstvennyj // Muzykal'nyj sovremennik : hronika zhurnala. – 1916. – № 15. – S. 26–32.
5. Stanislavskij, K.S. Rabota aktera nad soboj / K.S. Stanislavskij. – Moskva : Iskusstvo, 1985. – 668 s. – Tekst : neposredstvennyj.
6. Fejnberg, S.E. Pianizm kak iskusstvo / S.E. Fejnberg. – Moskva : Muzyka, 1969. – 600 s. – Tekst : neposredstvennyj.
7. Shaljapin, F.I. Maska i dusha : [v 2 tomah] / F.I. Shaljapin ; red.-sost i avt. komm. E.A. Grosheva. – Moskva : Iskusstvo, 1990. – 352 s. – Tekst : neposredstvennyj.

Для цитирования: Туря, Е.В. Взаимодействие вокального и инструментального начал в музыке Австрии и Германии XVI–XVIII веков / Е.В. Туря. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 79–85. – Библиогр.: с. 85 (7 назв.).

УДК 784

Туря Елена Владимировна,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова,
ассистент, концертмейстер
E-mail: le-ana@mail.ru
Республика Молдова, г. Кишинев

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВОКАЛЬНОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО НАЧАЛ В МУЗЫКЕ АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ XVI–XVIII ВЕКОВ

Аннотация. Автор статьи анализирует способы взаимодействия вокального и инструментального начал в творчестве миннезингеров, мейстерзингеров и представителей направления «Буря и натиск». Рассмотрены типичные образцы поэтических текстов, строение вокальной мелодии песен, характер их сопровождения на струнных и клавишных инструментах.

Ключевые слова: австро-немецкая музыка; песня; поэтический текст; вокальная мелодия; инструментальное сопровождение.

Elena Turea,
Academy of Music, Theatre And Fine Arts of the Republic of Moldova,
University Assistant, Concertmaster
E-mail: le-ana@mail.ru
Republic of Moldova, Chisinau

THE INTERACTION OF VOCAL AND INSTRUMENTAL PRINCIPLES IN THE MUSIC OF AUSTRIA AND GERMANY OF THE 16th – 18th CENTURIES

Annotation. The author of the article analyzes the ways of interaction between vocal and instrumental principles in the works of minnesingers, meistersingers and representatives of the Sturm und Drang movement. Typical images of poetic texts, the structure of the vocal song's melody, the nature of their accompaniment on string and keyboard instruments are considered.

Keywords: Austro-German music; song; poetic text; vocal melody; instrumental accompaniment.

Австро-немецкая камерно-вокальная музыка, достигшая расцвета уже в творчестве Ф. Шуберта и характеризующаяся значительными художественными открытиями на протяжении всей эпохи романтизма, демонстрирует органическое единство двух компонентов камерного ансамбля – вокальной и фортепианной партий – и требует от вокалиста и пианиста тонкого ансамблевого взаимодействия в процессе репетиционной работы и концертных выступлений. Такой синтез двух начал явился итогом длительного исторического развития композиторской и исполнительской практики Австрии и Германии, которая имеет богатые предпосылки в культуре предшествующих эпох. Данные предпосылки формировались в народной музыке, в искусстве миннезанга и традициях протестантского хора, в творчестве представителей направления Sturm und Drang («Буря и натиск») и композиторов-предшественников.

Истоки австро-немецкой Lied обнаруживаются еще в немецком фольклоре. Именно в народных песнях исследователи усматривают такие особенности ее музыкального языка, как «гармонический склад мелодии, ясные тонико-доминантовые отношения в условиях мажорной и минорной диатоники (при явном господстве мажорного наклонения), небольшой диапазон (первоначально – квинта или секста), умеренный темп, плавность мелодической линии, четкость ритмической организации, изначально связанной со строем немецкой поэтической речи» [6, стлб. 941]. Мы не располагаем документальными материалами о форме исполнения народных песен, но можно предположить, что их пели без сопровождения или с каким-либо народным инструментом типа цитры (струнно-щипкового инструмента, родственного арфе) или виелы (струнно-смычкового инструмента эпохи

Средневековья, предшественника современной скрипки).

Рыцарское искусство миннезанга (немецкое слово *Minnesänger* означает «певец любви»), воспринявшее от народного творчества взгляд на песню как на синкретический музыкально-поэтический жанр и получившее интенсивное развитие в XII–XIV вв., напрямую, конечно, не связано с песнями Ф. Шуберта и других романтиков. Однако исторической заслугой миннезингеров Вальтера фон дер Фогельвейде, Вольфрама фон Эшенбаха, Готфрида Страсбургского и Дитмара фон Айста стало сочетание народных традиций и разработанных ими профессиональных правил музыкально-поэтических форм, что положило начало некоторым структурным, ритмическим и ладовым закономерностям жанра *Lied*. В частности, именно тогда стала использоваться специфическая песенная форма бар (*Barform*), к которой позднее обращались и композиторы-романтики.

При синкретическом характере творчества миннезингеров основное выразительное значение в их кансонах (лирическое стихотворение строфической формы), сирвентах (жанр лирики общественного или политического характера, часто с элементами сатиры), альбах (диалог расстающихся влюбленных, жанр куртуазной лирики о запретном любовном свидании) и пастурелях (жанр средневековой буржуазной поэзии и музыки, построенный в форме диалога) принадлежало поэтическому тексту, а импровизационное сопровождение на арфе, фиделе (народная разновидность скрипки, наподобие виелы) и других струнных инструментах способствовало более выразительному звучанию вокальной мелодии. Не случайно деятельность миннезингеров изучается преимущественно в литературоведении [4; 5].

Традиции миннезанга оказались жизнеспособными и в более позднее время (XIV–XVI вв.), когда бурно расцвела деятельность мейстерзингеров, обязанная цеховому объединению городских мастеровых, и когда стали появляться первые печатные сборники с текстами и напевами песен, исполнявшихся без инструментального сопровождения (*Carmina Burana*, а также Иенский, Гейдельбергский, Хоэнфутский, Кольмарский, Донауэшингенский и Лохамский песенники). Литературно-певческие нормы мейстерзанга выразились в особых предписаниях, которые воспроизвел Р. Вагнер в музыкальной драме «Нюрнбергские мейстерзингеры». При этом выдающийся немецкий романтик запечатлел образ двух реальных мастеров

песни – врача Ганса Фольца (1435–1513) и сапожника Ганса Сакса (1494–1576), оставивших богатое творческое наследие. Г. Фольц написал около 1000 *Meisterlieder*, в основном, библейской тематики; Г. Сакс – автор более 6000 стихотворений, песен, ряда комедий и трагедий (на античные и библейские сюжеты). До наших дней сохранились 13 его одноголосных мелодий-моделей (*Meisterton*, или *Weise*), на которые распевали стихи как самого Сакса, так и других мейстерзингеров.

В XVI в. немецкая песня развивалась в тесной связи с протестантским хоралом и базировалась на сложном интонационном сплетении мелодических оборотов из народных образцов, напевов мейстерзанга, секвенций, троп и даже григорианских хоралов. В это время благодаря итальянским влияниям в немецкую песенную традицию проникла практика генерал-баса, приведшая к усилению гармонического мышления. Это свидетельствует об увеличении роли инструментального сопровождения, которое дублировало вокальную мелодию и давало ей гармоническую поддержку.

XVII в. и первые десятилетия XVIII столетия исследователи считают «глухим» временем в истории *Lied* [1, с. 24]. Ввиду раздробленности Германии и ориентации княжеских дворов на итальянское и французское искусство, придворные поэты и музыканты оказались удаленными от немецкого фольклора – главного источника песенной традиции, носителя ее национального колорита. Легко усваивая иноземные воздействия, они тем самым ослабляли национальную характерность своего творчества. Но именно тогда, в XVII в., ассимилируя названные влияния разнородных профессиональных традиций, начинает формироваться стиль сольной песни с инструментальным сопровождением [1, с. 24]. Он получил выражение в вокальной лирике И.Г. Шейна, Г. Альберта, А. Кригера, Ф.Г. Эрлебаха, К.К. Дедекинда, Й. Риста и М. Руберта, что позволяет считать данных авторов теми музыкантами, которые стояли у истоков романтической *Lied*.

Наиболее яркий пример немецких песен XVII в. представляет творчество Адама Кригера (1634–1666), ученика С. Шейдта, некоторое время работавшего органистом в церкви Св. Николая в Лейпциге и основавшего там *Collegium Musicum*, а последние годы проведенного в Дрездене. Заслуженная слава сочинителя песен объясняется новаторской ролью А. Кригера в истории сольной *Lied*. Мелодии

его первого сборника песен (1657) отмечены опорой на народные истоки. Второй сборник, озаглавленный *Argen* (1667), включал песни на собственные тексты строфического склада для разного количества голосов в сопровождении *basso continuo* и струнных инструментов. По свидетельству В. Васиной-Гроссман, эти песни были демократичны по мелодике, доступны для понимания и сыграли важную роль в фор-

мировании немецкой студенческой песни XVII века, свободной от влияния церкви [1, с. 24].

Самая известная песня А. Кригера – *Nun sich der Tag geendet hat* («Теперь закончился день») – содержанием предвосхищает сентиментальность романтизма (*Sehnsucht*): в ней поется о волнениях трепетной души, ощущающей единение всего сущего, а мелодия поражает выразительностью и пластикой (пример 1).



Пример 1. А. Кригер. *Nun sich der Tag geendet hat*

Эта песня получила широчайшее распространение не только как оригинальный образец сольной вокальной миниатюры, но и как материал для обработки: существуют многочисленные версии *Nun sich der Tag geendet hat* в разных жанрах и для самых различных исполнительских составов.

Примеры взаимовлияния песни и протестантского хора можно встретить в творчестве И.С. Баха. Более того: именно в баховских «ариях» с сопровождением чембало или органа исследователи усматривают первые высокохудожественные образцы философской лирики в немецкой музыке [1, с. 37]. Используя в качестве моделей традиционные духовные песни протестантской общины, выросшие на народной основе, И.С. Бах написал около тридцати песен на немецкие духовные и светские лирические тексты, потрясающие глубиной чувства и естественностью его выражения.

Часть из них (21) основана на мотивах из так называемой *Musicalische Gesang-Buch* («Музыкальная книга песен») лейпцигского кантора Г. Шемелли (1736) для голоса с цифрованным басом (орган или клавиш). Это «типично немецкие простые песни, *schlichte Weisen*, отличающиеся бесхитростно-задушевной интонацией и почти всегда свойственной Баху глубиной выражения. Некоторые из них – *O, finstre Nacht, wann wirst du doch* («О, мрак ночной!»), *Vergiss mein nicht* («Не забывай меня»), *Dir, dir, Jehova will ich singen* («Тебе, тебе») – очень любимы в немецком камерном репертуаре» [1, с. 38]. Эти песни-хоралы и явились исходной точкой развития важнейшей традиции немецкой и австрийской музыки – традиции философской лирики. В качестве примера приведем песню-хорал И.С. Баха *Vergiss mein nicht* (пример 2).



Пример 2. И.С. Бах. *Vergiss mein nicht*, ария

В XVIII в. австро-немецкие песни относились к сфере бытового музицирования и, по существу, представляли собой снабженные текстом танцевальные мелодии. Они исполнялись в домашнем кругу сольно или с аккомпанементом в традиции генерал-баса музыкантами-любителями. По словам А. Эйнштейна, «...под менуэты, куранты, жиги, сарабанды подставлялся более или менее подходящий текст» [7, с. 354]. Наглядные примеры таких

песен содержатся в сборнике Иоганна-Сигизмунда Шольце (известного под псевдонимом Сперонтес) *Singende Muse an die Pleisse* (1736) и вызывают аналогии с темами многих менуэтов, гавотов и других номеров из старинных сюит (например, фортепианных английских, французских сюит или партит И.С. Баха). В подтверждение приведем пример Менуэта из вышеупомянутого сборника (пример 3).

1. Leib - ste Frei - heit, fan - re hin!
 2. O was an - ge - neh - me Last
 3. Denn ver - denkt es mir - doch nicht:

Weil ich so schön ge - fan - gen bin.
 Bringt die - ser Wech - sel mei - ner Brust!
 Daß jetzt mein Herz die Frei - heit bricht.

Пример 3. Менуэт из сборника *Singende Muse an die Pleisse* Сперонтеса

Большой вклад в развитие Lied внесли композиторы так называемой первой берлинской школы – Ф.Э. Бах, братья И. и К. Граун, Фр. Бенда и др. Самым известным из них был второй сын И.С. Баха Филипп Эммануэль, порававший современников широким спектром воплощаемых эмоций, изобретательностью музыкальной логики. Вошедший в историю музыки в основном благодаря клавирным со-

натам, которые открыли новую эпоху в развитии инструментальных музыкальных форм, он создал и значительное число песен, в основном морализаторского и религиозного содержания. По стилю они мелодичны, изложены в традиции генерал-баса. Вокальная мелодия дублируется в верхнем голосе клавирного сопровождения и на опорных долях тактов поддерживается простыми аккордами (пример 4).

Entschlossen und etwas langsam

1. Was sollt__ ich ängst - lich kla - gen und in__ der Not__ vet
 2. Was nützt__ es, heid - nisch sor - gen und je - den neu - en__
 3. Auf dei - ne Weis - neitschau - ren, und dei - ner Gna - de__
 9. Dort, bei - der From - men Scha - ren, dort werd__ ich es__ er -

Пример 4. К.Ф.Э. Бах. *Vertrauen auf Gottes Vorsehung*

В подобном духе выдержано творчество и других композиторов берлинской школы. Рассчитанное на салонное исполнение, оно не выходило за пределы чувствительной и томной лирики, чувства выражались очень галантно, приукрашено, в «светском» характере. Однако, по свидетельству композитора-любителя той эпохи Христиана Готфрида Краузе, наряду с «галантными ариями» в немецком быту исполнялись также простые песни, заимствованные из популярных зингшпилей, широко распространенных в Германии и Австрии. Хотя по содержанию текстов охарактеризованные песни еще далеки от Lied XIX в., музыкальным материалом они уже закладывают ту основу, которая станет одним из элементов интонационной базы камерно-вокального творчества композиторов более позднего периода. Само же рождение романтической песни приходится на конец XVIII в. (1780–1790) и связывается с деятельностью не столько композиторов, сколько представителей Sturm und Drang: поэтов и писателей, которые ввели немецкую литературу в круг мировой. Именно обращение ведущих немецких поэтов того времени к народному творчеству помогло освободить песню от условностей галантного стиля. В этой связи примечательны достижения И. Гердера, Г. Бюргера, К. Шубарта и И.В. Гёте.

Иоганн Гердер, немецкий писатель, теолог, историк культуры, критик, поэт, яркий представитель Sturm und Drang, был сторонником той идеи, что объектом искусства должен быть человек «естественный», близкий к природе, с большими страстями и признаками гениальности. Восторженно относясь к народной поэзии, Библии, творчеству Гомера и Шекспира, И. Гердер именно в них видел изображение «естественного» человека.

Плодотворно используя традиции немецкого фольклора, Готфрид Бюргер изобрел новый для того времени литературный жанр баллады, для которого были характерны черты таинственности и мистичности. Его баллада «Леонора» – одно из первых и лучших произведений данного жанра в мировой литературе. Г. Бюргер прославился также переводами на немецкий язык Гомера (фрагменты из «Илиады» и «Одиссеи»), В. Шекспира («Макбет»), Р.Э. Распе («Приключения барона Мюнхгаузена»).

Кристиан Шубарт, поэт, органист, композитор, журналист и писатель, впервые применивший в трактате «Мысли о музыкальной эстетике» термин «музыкальная эстетика»,

утверждал, что «музыка – оригинальное личное выражение музыкальных гениев» [3, стлб. 434]. Особой популярностью пользовались песни К. Шубарта (он был автором 81 песни, в т. ч. 47 на собственный текст).

Главным идеологом и ярчайшим представителем течения Sturm und Drang был Иоганн Вольфганг Гёте – государственный деятель, мыслитель, философ, поэт. Его романы «Гец фон Берлихинген», «Прометей», «Страдания молодого Вертера» быстро нашли признание у читателей, а два других произведения – «Вильгельм Мейстер» и «Фауст» – стали символами эпохи. Совместно с Ф. Шиллером, И. Гердером и К.М. Виландом И. Гёте создал нормы и правила т. н. Веймарского классицизма.

Для развития Lied деятельность представителей Sturm und Drang оказалась существенной в связи с тем, что она благоприятствовала рождению в искусстве принципиально нового лирического героя – обычного человека, имеющего ярко выраженные черты той или иной национальности, острое чувство собственного достоинства, объединяющего в себе индивидуальные и типические черты. Все это говорит о предвосхищении эстетики романтизма. Не случайно в дальнейшем лирические песни и баллады молодого И. Гёте станут одним из центров художественного притяжения композиторов-романтиков. Важно также и то, что для всех этих поэтов неотъемлемой частью мировосприятия был культ природы, а также господство чувства над разумом; все они декларировали идею социального равенства и защиты личности человека.

В начале XIX века, в связи с наполеоновскими войнами, интерес к жизни и обычаям народа в Германии стал особенно интенсивным. В атмосфере подъема национального самосознания фольклор получил поистине второе рождение: издавались сборники, организовывались Liedertafeln (мужские любительские хоровые общества). Их деятельность определялась патриотическими целями; это были товарищеские кружки, где все друг друга называли «братьями». Первый такой кружок появился в Берлине в 1809 г. по инициативе известного композитора и музыкального педагога К. Цельтера. Разрастаясь, эти кружки впоследствии объединялись в певческие союзы (Liederferein). Народная песня все больше привлекала историков, литераторов и, конечно, музыкантов.

Значительную лепту в становление немецкой романтической песни внесли литераторы Л. Арним и К. Brentано. Переодевшись

в простонародную одежду, неподобающую их социальному статусу (Людвиг Ахим фон Арним – выходец из дворянского рода, Клеменс Brentano – сын франкфуртского торговца), эти представители гейдельбергского романтизма путешествовали по Рейну, собирая народные песни в южной Германии, Швейцарии, Италии и Франции. Итогом этого четырехлетнего путешествия стала трехтомная антология *Des Knaben Wunderhorn. Altedeutsche Lieder* («Чудесный рог мальчика. Старые немецкие песни»). Он был выпущен в свет в 1806–1808 гг. как сборник песен с напевами. В предисловии к изданию авторы четко выразили новое отношение к народной песне, свойственное романтизму и являющееся ценной его чертой: «Мы хотим воспроизвести все то, что доказало свою алмазную крепость в многолетних испытаниях, то, что составляет богатство всего нашего народа, его собственное душевное, живое искусство <...> то, что сопровождало его в радости и в самой смерти, – песни, сказания, повести, притчи, истории, пророчества и мелодии» [цит. по: 1, с. 27].

Многие передовые люди той эпохи восприняли появление сборника как важное событие. Например, И. Гёте в рецензии на него писал: «Книжечка эта по праву должна находиться в каждом доме, где обитают живые люди <...> всегда находя в ней что-нибудь созвучное или волнующее. Но более всего этой книге подходит лежать на рояле любителя или мастера музыки, для того чтобы содержащиеся в ней песни могли с полным правом снова слиться с издавна принятыми, хорошо знакомыми мотивами... И если впоследствии эти песни <...> стали бы постепенно возвращаться к народу, из недр которого они до известной степени вышли, то мы могли бы сказать, что эта книжечка выполнила свое предназначение и теперь, как труд, написанный и напечатанный, спокойно может снова исчезнуть, перейдя в плоть и кровь нации» [2, с. 575–576]. Специально подчеркнем, что И. Гёте называет музыкальный инструмент в качестве необходимого атрибута песенного музицирования.

У немецких поэтов-романтиков лирические жанры включали гимны, оды и то, что немецкие литературоведы называют *Reflexionsgedichte* (поэзия размышления). Но центральное место заняла *Lied*, в поэтических текстах которой раскрывался весь внутренний мир лирического героя. Немаловажную роль для проникновения самых искренних чувств в содержание песен и для определения новых

черт их стиля играла среда, в которой они возникали, и плодотворные контакты поэтов и композиторов: их личное общение, переписка и тесная дружба (известна, например, переписка И. Гёте и И. Рейхарта, где они обсуждают проблемы соотношения поэзии и музыки).

Ранняя романтическая *Lied* имела две основные разновидности – баллада и собственно песня. Особенностью баллад являлись их темы и сюжеты, заимствованные главным образом из фольклора: повествование шло обычно о фантастических или необычных событиях. Показательны в этом плане литературные опыты Г. Бюргера, Л. Уланда, Г. Гейне и И. Гёте. Наибольшей известностью пользовалась баллада И. Гёте «Лесной царь»: позднее (1815) на ее текст Ф. Шуберт сочинил произведение для голоса и фортепиано, к нему же (1824) обратился и мастер песен, композитор К. Лёве.

В сравнении с балладами, песни раскрывали разнообразные чувства простого человека: любовь, дружбу, восхищение природой. Такие качества ранней романтической *Lied* отчетливо заметны в песнях вышедшего в 1799 г. в свет *Mildheimische Liederbuch* («Мильдгеймский песенник»), где в числе создателей текстов – видные поэты того времени: К. Шубарт, Г. Бюргер, С. Brentano, И. Гёте, И. Фосс, Л. Хельти, братья А. и Ф. Шлегель, Ф. Фуке, Т. Кернер и другие, а авторами музыки являлись И. Рейхарт, К. Цельтер и И. Цумштег. Отметим, что в музыкальном языке некоторых баллад уже формируются черты, свойственные романтической лирике.

В заключении отметим, что говорить о проблеме ансамблевости в исполнении всех охарактеризованных ранних видов австро-немецкой песни (народной, миннезингерской, мейстерзингерской, протестантской и др.) еще не приходится, поскольку большая их часть ориентировалась на синкретичный характер музицирования, когда певец сам себе аккомпанировал на каком-либо музыкальном инструменте. Встречались и образцы с аккомпанементом в традициях генерал-баса; в таких случаях песенная строка сопровождалась басовой мелодией с цифровым обозначением аккордов. Эту мелодию *basso continuo* мог исполнять любой владеющий нотной грамотой, а целью такого инструментального сопровождения становилась поддержка певца и обогащение фактуры за счет создания гармонической вертикали. Проблема взаимоотношения вокальной и фортепианной партий возникнет только в песнях В.А. Моцарта.

Литература:

1. Васина-Гроссман, В. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1966. – 407 с. – Текст : непосредственный.
2. Гёте, И. Из моей жизни. Поэзия и правда: часть 3–4 : собрание сочинений, том 10 / И. Гёте. – Москва : ГИХЛ, 1937.– 788 с. – Текст : непосредственный.
3. Конен, В. Шубарт К.Ф.Д. / В. Конен. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия, том 6. – Москва : Советская энциклопедия, 1982. – С. 433–434.
4. Мейлах, М. Язык трубадуров / М. Мейлах. – Москва : Наука, 1975.– 239 с. – Текст : непосредственный.
5. Михайлов, А. Любовная лирика средневекового Запада / А. Михайлов. – Текст : непосредственный // Прекрасная Дама: из средневековой лирики. – Москва : Московский рабочий, 1984. – С. 3–14.
6. Царева, Е. Немецкая музыка / Е. Царева, О. Леонтьева. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия, том 3. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – С. 940–958.
7. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. – Москва : Музыка, 1977. – 454 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Vasina-Grossman, V. Romanticheskaya pesnya KhIX veka / V. Vasina-Grossman. – Moskva : Muzyka, 1966. – 407 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Gete, I. Iz moey zhizni. Poeziya i pravda: chast' 3–4 : sobranie sochineniy, tom 10 / I. Gete. – Moskva : GIKhL, 1937.– 788 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Konen, V. Shubart K.F.D. / V. Konen. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya entsiklopediya, tom 6. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1982. – S. 433–434.
4. Meylakh, M. Yazyk trubadurov / M. Meylakh. – Moskva : Nauka, 1975.– 239 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Mikhaylov, A. Lyubovnaya lirika srednevekovogo Zapada / A. Mikhaylov. – Tekst : neposredstvennyy // Prekrasnaya Dama: iz srednevekovoy liriki. – Moskva : Moskovskiy rabochiy, 1984. – S. 3–14.
6. Tsareva, E. Nemetskaya muzyka / E. Tsareva, O. Leont'eva. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya entsiklopediya, tom 3. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1976. – S. 940–958.
7. Eynshteyn, A. Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo / A. Eynshteyn. – Moskva : Muzyka, 1977. – 454 s. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Ивлев, Н.Н. Боевой подвиг наших прадедов. Итоги работы научно-исследовательского проекта «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях» в 2021–2022 учебном году / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 86–95. – Библиогр.: с. 94 (8 назв.).

УДК 94 (47).084.8

Ивлев Никита Николаевич,

кандидат исторических наук, доцент,

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

младший научный сотрудник отдела организации научной работы

и международного сотрудничества

E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru

Россия, г. Челябинск

**БОЕВОЙ ПОДВИГ НАШИХ ПРАДЕДОВ.
ИТОГИ РАБОТЫ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА
«ГЕРОИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В НАШИХ СЕМЬЯХ»
В 2021–2022 УЧЕБНОМ ГОДУ**

Аннотация. В статье проанализирована научно-исследовательская деятельность студентов Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского по углубленному изучению истории Великой Отечественной войны в рамках исследовательского проекта «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях». Утверждается важность студенческой научно-исследовательской проектной деятельности для сохранения исторической памяти и защиты исторической правды о Великой Отечественной войне. Раскрывается важность проблемы внимательного изучения и сохранения семейной истории, уважения к заслугам предков и семейным традициям для современного российского общества и всех территорий бывшего Советского Союза, связывающих с себя с Россией.

Ключевые слова: сохранение исторической памяти; защита исторической правды; Великая Отечественная война; студенческие научно-исследовательские лаборатории.

Nikita Ivlev,

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,

South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky,

Researcher of the Department of Organization of Scientific Work and International Cooperation

E-mail: Ivleven.n.n@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

**THE MILITARY FEAT OF OUR GREAT-GRANDFATHERS.
RESULTS OF THE RESEARCH PROJECT «HEROES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN OUR FAMILIES»
IN THE 2021–2022 ACADEMIC YEAR**

Annotation. The article analyzes the research activities of students of the South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky on in-depth study of the history of the Great Patriotic War in the framework of the research project «Heroes of the Great Patriotic War in our families». The importance of student research and project activities for the preservation of historical memory and the protection of historical truth about the Great Patriotic War is stated. The importance of the problem of careful study and preservation of family history, respect for the merits of ancestors and family traditions for modern Russian society and all territories of the former Soviet Union that associate themselves with Russia is revealed.

Keywords: preservation of historical memory; protection of historical truth; the Great Patriotic War; student research laboratories.

В 2021 году в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского продолжили работать студенческие научно-исследовательские лаборатории по исторической тематике, объединенные в один проект «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны, Россия в XX веке». Внутри проекта были выделены взаимосвязанные тематические направления.

Первое направление – «История семьи в истории страны». Участники этого направления постарались собрать и проанализировать все доступные данные по истории своих семей (период исследования – первая половина XX века), дать краткие, но емкие описания ключевых этапов истории Советского Союза, оказавших решительное влияние на судьбу их семей.

Во второе направление были выделены несколько работ, посвященные историям прабабушек – участниц боевых действий и тружениц тыла. Это направление получило наименование «Женский подвиг в тылу и на фронте».

В третье направление вошли работы, посвященные истории прадедов, принимавших непосредственное участие в сражениях Великой Отечественной войны.

Необходимо отметить, что в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского студенческая научно-исследовательская деятельность по направлению «Отечественная история XX века – семейная история» ведется с 2017 года, и с каждым годом это направление становится все более актуальным и востребованным. С начала XXI века все яснее проявляется кризис глобальных ценностей западного либерального мира. Рост количества международных конфликтов, приближение их к нашим границам; возрождение нацизма и фашизма в Европе; разрушение мировых экономических связей – сначала из-за «ковидных» ограничений, а потом из-за массовых санкций стран Запада в отношении нашей страны; социальная напряженность, возникшая в первые месяцы проведения специальной военной операции на Украине, миграционные проблемы и многое другое – все это объективная реальность, которая неизбежно оказывает и будет оказывать влияние на жизнь каждого из нас.

Сохранить те устои жизни, к которым многие привыкли, в изменившихся условиях просто невозможно. Трансформации общественного устройства неизбежны, и встает во-

прос, как эти трансформации будут проходить. Сценариев развития событий два. Упрощенно говоря, «сверху», когда придется менять политическую структуру, усиливать контроль и создавать репрессивный аппарат, вспоминая довольно печальные страницы нашей истории: опричнину, репрессии и т. д. И второй – в нашем обществе найдутся «здоровые силы», способные трансформировать общественные устои «снизу» – без жесткого диктата власти. Для этого необходима, прежде всего, массовая и системная работа по воспитанию молодежи, низвержение с вершин ценностного ряда идеалов общества потребления и возвращение в ранг высших традиционных ценностей: Отечества, семьи, долга перед страной, уважения к родителям. А здесь крайне важно отсутствие формального подхода и работы для галочки, для красивого отчета, что является одной из отличительных черт нашей сегодняшней системы.

Только консолидированное общество, сохранившее свою цивилизационную идентичность, сможет без катастроф пройти через грандиозные испытания смены геополитической модели мира, т. е. пройти через крах монополярного мироустройства и не погрузиться в разруху, как это произошло при разрушении двухполярного мира.

Необходимо добиться максимального сплочения российского общества. Следует помнить, что накануне Великой Отечественной войны советское общество не было монолитным. Конец 30-х годов XX века. Менее чем 20 лет назад закончилась страшная гражданская война, расколовшая Российскую империю на два противоборствующих лагеря. Победа красных в гражданской войне не принесла мир на просторы страны: в молодом Советском Союзе продолжилась ожесточенная борьба, как внутри партии (сталинизм и троцкизм), так и среди широких слоев населения: коллективизация, репрессии, переселение. Этот внутренний раскол советского общества был преодолен только в первые военные годы, когда бывшие белые, троцкисты, раскулаченные и репрессированные встали на защиту своей Родины, кто как мог. Конечно, имели место и «власовцы», и «бандеровцы», но их количество было настолько небольшим, что не выходило за рамки стандартного для любого общества исключения – асоциального элемента.

Современному российскому обществу нужно осознать уровень угрозы и быть готовым к длительному противостоянию. И сде-

лать это можно только при наличии сильного и сплоченного общества. Другими словами, в условиях современного кризиса, когда рушатся ложные, но ставшие привычными модели общества глобального потребления, необходимо расширить и усилить работу по распространению и укреплению в сознании нашей молодежи идеалов и ценностей традиционной культуры.

Отсутствие или низкий уровень исторической памяти у многих современных молодых и не очень молодых людей делает их неспособными осознать меняющуюся объективную реальность и существенно усиливает разрушительное воздействие антироссийской пропаганды на умы и психическое здоровье. Настоящие проблемы и настоящие ценности заменяются ложными, и на их базе формируется общественное мнение.

Противодействие этому явлению необходимо искать не только в ликвидации враждебной пропаганды, но и в формировании позитивных героических образов, которые не разделяли бы общество на своих и чужих, не провоцировали бы разногласия на пустом месте, а своей активной жизненной позицией способствовали сохранению и дальнейшему развитию нашего общества и государства.

Формирование этих объединяющих образов возможно как на государственном уровне – через увековечивание памяти выдающихся героев нашего Отечества, так и на уровне истории каждой отдельной семьи. Этот «индуктивный» путь максимально связывает поколения и кажется нам более продуктивным, так как позволяет не только решить поставленную задачу, но и способствует возрождению ценностей большой семьи, объединению поколений и не воспринимается людьми как насилие над личностью со стороны государства. Генетическая память и узы кровного родства в сознании подавляющего большинства людей компенсируют возможный негатив.

Целью научно-исследовательского и просветительского проекта, который реализуется в ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», является углубленное изучение Великой Отечественной войны через историю своей семьи для патриотического воспитания молодежи, сохранения исторической памяти и исторической правды.

Задачи:

1) изучить личную историю предков студентов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского на основе исследования семейных архивов и

электронных баз данных, посвященных героям Великой Отечественной войны; проведение встреч-бесед с родственниками (бабушками, дедушками) для описания истории конкретной семьи в первой половине XX века;

2) провести взаимное рецензирование реализованного исследовательского проекта участниками научно-исследовательских лабораторий факультетов/кафедр ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского;

3) развить навыки написания докладов и создания презентаций для публичного выступления в рамках исследовательского проекта на научно-практических конференциях;

4) подготовить тексты статей для публикации в периодических и неперидических печатных изданиях.

В 2021–2022 учебном году в рамках научно-исследовательского проекта «Сохранение исторической памяти: Герои Великой Отечественной войны в наших семьях. От истории семьи – к истории страны, Россия в XX веке» были подготовлены следующие работы, раскрывающие историю прадедов, в судьбах которых отразились великие свершения и трагедии первой половины XX века:

– «Из истории жизни Ванеева Алексея Васильевича, участника Великой Отечественной войны» – Ванеева Полина Алексеевна, обучающаяся по специальности 54.02.01 Дизайн в области культуры и искусства;

– «Материалы из истории семьи Грековых; вклад Грекова Михаила Моисеевича в победу в Великой Отечественной войне» – Грекова Анастасия Александровна, обучающаяся по специальности 54.02.05 Живопись;

– «Мой прадед Кондрашов Ефим Ильич – гордость нашей семьи!» – Громова Анна Игоревна, обучающаяся по специальности 54.02.01 Дизайн в области культуры и искусства;

– «Память, которая вечно жива. Герой нашей семьи – Артемьев Иван Фёдорович» – Климчук Екатерина Александровна, обучающаяся по специальности 54.02.05 Живопись;

– «История жизни Барабанова Михаила Павловича и его вклад в Победу советских войск над фашистской Германией в годы Великой Отечественной войны» – Осипова Елизавета Евгеньевна, обучающаяся по специальности 53.03.04 Искусство народного пения;

– «Участник двух мировых войн Подрядов Василий Егорович» – Подрядова Алина Александровна, обучающаяся по специальности 54.02.05 Живопись;

– «История Тихонова Евгения Михайловича в годы Великой Отечественной войны»

– Тихонова Ирина Вячеславовна, обучающаяся по специальности 54.02.05 Живопись;

– «История Шарифуллина Янтура Шарифулловича – героя Великой Отечественной войны» – Шарифуллина Софья Феликсовна, обучающаяся по специальности 54.02.01 Дизайн в области культуры и искусства.

Важнейшими результатами, достигнутыми в ходе написания исследовательских работ, стали следующие.

На примере истории семьи Ванеевых можно проследить судьбу крестьян Северного Приуралья в первой половине XX века. Ванеев Алексей Васильевич родился в деревне Щипичевщина (Ванеевская) Котельничского района Вятской губернии 25 мая 1912 года в большой крестьянской семье и был младшим ребенком, любимцем четырех старших сестёр. К началу Великой Отечественной войны Алексею Васильевичу было 29 лет, он был отцом троих детей: Анны, Ивана и Василия (дедушки нашей студентки Ванеевой Полины, которому не было еще и двух месяцев).

В июле 1941 г. Алексея Васильевича призвали в армию, направили в 906-й стрелковый полк 243-й стрелковой дивизии, формирующейся в г. Ярославле на базе пограничных и оперативных войск НКВД. После боевого слаживания дивизия была направлена под Смоленск, где шли ожесточенные бои с группой армии «Центр», чьи моторизированные части рвались к Москве. В этих боях Алексей Васильевич был ранен в левое предплечье, это произошло ориентировочно в конце августа 1941 года. После лечения в госпитале пальцы левой руки плохо сгибались. Медицинская комиссия признала его не годным к службе. Он вернулся к семье и продолжил работать в колхозе. Но уже летом 1942 г. Алексей Васильевич повторно был направлен военкоматом на медицинское переосвидетельствование. Несмотря на то, что от пулевого ранения на левом предплечье еще не зажила массивная костная мозоль, в кости отсутствовал мозговой канал, а пальцы руки плохо сгибались, он был признан годным к службе и вновь призван в армию. Несмотря на тяжелое ранение, горький первый боевой опыт и троих детей, остающихся дома, Алексей Васильевич спокойно отнесся ко второму призыву и отправился на фронт.

В августе 1942 года он попал в формируемый истребительно-противотанковый полк (ИПТАП). В конце октября полк завершил обучение и стал 149-м истребительно-противотанковым артиллерийским полком резерва главного командования. Алексею Ва-

сильевичу было присвоено звание старший сержант. Полк был погружен в эшелоны и отправлен на юг, в район Сталинграда, где в это время готовились операции «Уран» и «Кольцо» по окружению и разгрому немецко-фашистских войск. На Сталинградском фронте полк был передан на усиление 4-му кавалерийскому корпусу, который в составе двух кавалерийских дивизий только что совершил конный переход в 550 км из Средней Азии и готовился к наступлению. В последующих боях за овладение Котельниковым с крупными танковыми частями противника, кавалерийский корпус понёс огромные потери, 149-й ИПТАП также понес большие потери. Но и силы противника были истощены. В боях было подбито до 60-ти танков, из которых четверть часть приходилась на артиллеристов 149-го ИПТАП. Это было важнейшее сражение для окружения немецких войск под Сталинградом.

В апреле 1943 года 149-й ИПТАП практически в полном составе вошёл в состав 145-го гвардейского ИПТАП. В новом полку Алексей Васильевич был назначен на должность старшего оружейного мастера полка. Новый полк формировали полностью на механизированной тяге, в своём составе он имел ремонтный парк автомашин и артиллерийскую мастерскую для ремонта орудий. По дорогам войны Алексей Васильевич двигался в составе подвижной ремонтной мастерской. В будке, установленной в кузове машины, находился токарный и наждачный станки, кузнечное и сварочное оборудование и различные инструменты для ремонта оружия и артиллерийских орудий. В обязанности Алексея Васильевича входил ремонт огнестрельного оружия – пистолетов, винтовок, автоматов, пулемётов и противотанковых ружей – всего, что было на вооружении полка.

Вместе с другими частями Красной Армии полк Алексея Васильевича громил врага и продвигался на запад. Май 1945 г. бойцы 145-го ИПТАП встретили в местечке Ненхаузен у г. Бранденбург западнее Берлина. После окончания Великой Отечественной войны он вернулся в родную деревню, где продолжил мирную жизнь. После военного подвига предстояло совершить еще один – трудовой: восстановить разрушенную страну. Алексей Васильевич вместе с множеством других советских людей с честью выполнил и эту задачу [1].

Интересная и непростая судьба сложилась у деда Грековой Анастасии Александровны, обучающейся на отделении живописи. Греков Михаил Моисеевич родился 17 ноября

1919 года в селе Кайтановка Савранского района Одесской области. Тяжелейшие условия жизни в Новороссии в годы гражданской войны заставили семью Грековых бежать из Одесской области на Кубань, там тоже было не очень спокойно, но существенно лучше, чем под Одессой. В 1923 году от болезни и голода умирает мама Михаила Моисеевича, а его отец в поисках работы отправляется в Дагестан на Дербентский конный завод, где выращивали лошадей для Красной армии.

Отец оставляет Михаила Моисеевича в школе-интернате, на конном заводе (жить с ребенком было негде, да и учиться было необходимо). Он смог проучиться в этой школе до летних каникул, а потом пришло страшное известие: приехавший с конезавода возница сообщил о смерти отца. Так Михаил оказался круглым сиротой, а все родственники были очень далеко. Сотрудники школы направили мальчика в детский приемник в город Хасавюрт Дагестанской автономной республики. Михаил Моисеевич всегда с благодарностью вспоминал свой детский дом, давший ему не только крышу над головой, но и образование.

В 1939 году Михаил Моисеевич был призван в ряды Красной армии. Срочную службу проходил в Амурской области. Когда началась Великая Отечественная война, он находился на Дальнем Востоке. В октябре 1941 года воинская часть, где служил Михаил Моисеевич Греков, была направлена на фронт под Москву. Он был участником легендарного парада на Красной площади 7 ноября 1941 года в честь 24-й годовщины Октябрьской революции. Парад проводился в разгар битвы за Москву, когда линия фронта находилась всего в нескольких десятках километров от столицы.

Свой первый бой Греков М.М. принял под Тулой, в районе Ясной поляны, в составе 134-й стрелковой бригады. За участие в этой операции и за проявленный героизм Греков М.М. был награжден медалью «За боевые заслуги». В приказе о награждении так описан подвиг Грекова М.М.: «В наступательном бою, находясь под непрерывным минометным огнем, устранял порывы, обеспечивал непрерывную связь артдивизиона. Когда осколком мины был ранен в грудь, продолжал выполнять задачу, пока не подошла смена».

После лечения в госпитале и восстановления Михаил Моисеевич снова оказался на фронте и принял участие в боях на Курской дуге. В этом сражении он был награжден медалью «За отвагу», а Орденом Красной Звезды был награжден за участие в Житомирско-

Бердичевской операции, которая была частью стратегического наступления советских войск на Правобережной Украине. Войну Греков М.М. закончил 20 апреля 1945 года в городе Хифлау, в 60 км от Вены.

После Победы Михаил Моисеевич был направлен в Ташкентское пехотное училище. Там же в Ташкенте познакомился со своей будущей женой – Анной Ивановной. Анна родилась в 1921 году в городе Сатке Челябинской области. Закончив педагогическое училище, была направлена на работу в Ташкент. Во время войны работала учителем русского языка и литературы. С 1949 года семья Грековых жила и работала в городе Кусе Челябинской области. Михаил Моисеевич работал в леспромхозе, Анна Ивановна преподавала в школе [2].

Стоит отметить, судьба Михаила Моисеевича демонстрирует одну из важных черт Советского государства, а именно: выстроенную систему социальной защиты и заботы о детях. В СССР был создан механизм воспитания советского гражданина из огромной массы сирот и беспризорников, которые появились после гражданской войны.

Иначе сложилась судьба семьи Громовых. Прадед студентки отделения дизайна Громовой Анны – Кондрашов Ефим Ильич родился 13 января 1913 года в селе Елшанка Хвалынского района Саратовской области. Ефим Ильич был призван в действующую армию 28 июня 1941 года на 6-й день войны. Ему в то время было 28 лет. Боевой путь Ефим Ильич начал сержантом, командиром отделения в составе 723-го стрелкового полка, оборонявшего Ленинград. 11 сентября 1941 года во время атаки он получил тяжелое ранение в плечо. Был эвакуирован в город Усолье и, как свидетельствует справка из эвакогоспиталя, восстанавливался после сквозного пулевого ранения левого предплечья. После выздоровления был направлен в 4-й запасной полк, где готовили будущих танкистов, полк дислоцировался в Челябинске. Здесь Ефим Ильич прошел полный курс обучения и стал танкистом. Обучение проходило прямо на Кировском заводе. Программа подготовки экипажей включала в себя изучение материальной части, учебную сборку и разборку машины, тактику, боевую стрельбу, сборку экипажем своей машины совместно с рабочими завода и его обкатку.

13 октября 1943 года Ефим Ильич вновь был направлен на фронт и принимал участие в боевых операциях в составе 15-й гвардейской танковой бригады 1-го гвардейского Донского

танкового корпуса 1-го Белорусского фронта за освобождение белорусских городов. Летом 1944 года танковая бригада, где служил Ефим Ильич, получила задачу перерезать железную дорогу Лунинец – Бобруйск и освободить станцию Чёрные Броды от немецких войск. Но на подступах к железнодорожной станции танковый прорыв наших войск был встречен огнём из орудий немецкого бронепоезда. Один из сослуживцев Ефима Ильича, лейтенант Комаров, первым и единственным в истории войн применил танковый таран вражеского бронепоезда.

Войну Ефим Ильич закончил в Германии, на берегу Реки Эльба в городе Виттенберг. За годы войны Ефим Ильич был награжден медалью «За боевые заслуги» 30 апреля 1945 года, 30 мая 1945 года – Орденом Красной Звезды [3].

Историю подготовки и использования специальных лыжных батальонов при снятии блокады Ленинграда можно изучить, проследив боевой путь прадеда Екатерины Климчук, обучающейся отделения живописи.

Артемьев Иван Фёдорович родился в 1924 году. Он стал шестым сыном Серафимы Павловны и Фёдора Никифоровича Артемьевых, затем на свет появились ещё трое детей.

Когда началась Великая Отечественная война, на фронт ушли старшие братья, и в этом же 1941 году, в их дом пришла первая похоронка: «Артемьев Леонид Фёдорович, 1921 года рождения. Рядовой 20-й танковой бригады погиб в бою в июле 1941 года. Был похоронен в городе Владимире Волынском, Украина».

В 1942 году Ивану Фёдоровичу исполнилось восемнадцать лет. Настала его очередь встать на защиту Родины. Иван Фёдорович был призван на военную службу 15 августа 1942 года и направлен в 273-й запасной лыжный полк, который входил в состав 21-й запасной лыжной стрелковой бригады Уральского военного округа. Там велась подготовка лыжных батальонов, предназначенных для боевых действий в условиях зимнего бездорожья, рейдов во вражеский тыл, разведки, диверсий. Лыжным полкам придавалось большое значение, они считались элитой Красной армии, туда набирали молодых, крепких физически и морально выносливых парней.

После обучения, зимой 1942 года, была сформирована 16-я ОЛБ (отдельная лыжная бригада) и отправлена на Ленинградский фронт. В этой бригаде и начал свою службу Иван Фёдорович. После марш-броска по льду Ладоги бригада зашла в тыл немецкого гарни-

зона в районе деревни Липки и овладела населённым пунктом. О боевом пути 16-й лыжной бригады мало что известно. Со слов Ивана Фёдоровича, при попытке прорыва блокады Ленинграда, им ставилась задача – уничтожить опорный пункт противника, который был прикрыт минными полями. Лыжникам удалось взорвать укрепленные доты, но батальон попал в окружение, большинство военнослужащих погибло, некоторые попали в плен. Ивану Фёдоровичу и ещё нескольким бойцам удалось выйти из окружения, но он был тяжело ранен и направлен в госпиталь.

После лечения в госпитале Иван Фёдорович вернулся в строй, но уже в качестве миномётчика, участвовал в освобождении Крыма и Донбасса. Немцы охотились за миномётчиками, и Иван Фёдорович со своим орудием был постоянной мишенью для врага. Второе ранение Иван Фёдорович получил при разрыве немецкого снаряда. С поля боя его вынесли санитары и эвакуировали в тыл. Ранение оказалось очень тяжёлым, существовал риск ампутации ноги. Благодаря мастерству врачей, ногу удалось сохранить.

После госпиталя Иван Фёдорович на передовой воевать уже не мог. Для продолжения службы его направили в Свердловскую область, в город Асбест – для охраны военнопленных. За боевые заслуги Иван Фёдорович был награждён орденом «Отечественной войны II степени». После войны вернулся в родное село, с которым связал всю свою жизнь. Там он создал семью, работал механизатором, воспитал семерых детей [4].

Несложные испытания пришлось пережить прадеду Осиповой Елизаветы, обучающейся на кафедре искусства народного пения. Её прадед прошел всю войну стрелком-пулеметчиком, а его семья дважды получала ошибочные похоронки.

Барабанов Михаил Павлович родился 27 октября 1923 года в селе Кирсановка Тотцкого района Оренбургской области. Семья переехала в город Миасс Челябинской области около 1920 года. Отец Михаила Павловича обслуживал станцию на 2005-м километре железной дороги. В доме при станции проживала вся семья. Михаил Павлович был призван миасским военным комиссариатом в начале осени 1941 года. После обучения, в марте 1942 года, был отправлен на Северо-Западный фронт в составе 243-го стрелкового полка, и принимал участие в Ржевско-Сычёвской наступательной операции.

В июне 1943 года он был награжден орденом Красной звезды. Присвоили эту высокую награду за два подвига: первый подвиг был совершен в июле 1942 года, когда, поддерживая огнём пехоту, он смог подавить станковый пулемёт противника; а второй – осенью 1942 года, когда действовал как командир пулемётного отделения и огнём своего пулемёта отразил неоднократные атаки противника, уничтожив более 30 солдат и офицеров противника.

10 октября 1943 года домой пришла похоронка. В ней сообщалось, что Михаил Павлович был признан погибшим 24 июля 1943 года в боях Белгородско-Харьковского фронта на юге России и похоронен в братской могиле хутора Киселёво. Известие было воспринято семьёй крайне тяжело. Но на фронте нередко случались документальные ошибки, поэтому родственники продолжали верить в лучшее. И не зря. Михаил Павлович оказался жив. Ошибочные сведения о гибели Михаила Павловича попали в списки мемориального комплекса «Скорбящая мать», посвященного жителям города Миасса, павшим на фронтах Великой Отечественной войны.

Поправившись после тяжелого ранения, Михаил Павлович продолжил воевать, но уже в составе 35-го танкового полка, вплоть до мая 1945 года. В 1944 г. он был второй раз госпитализирован, домой вновь пришла ошибочная похоронка, о чём свидетельствует дочь Михаила Павловича – бабушка Осиповой Елизаветы. К сожалению, документов, подтверждающих этот факт, не сохранилось.

Через несколько месяцев после окончания Великой Отечественной войны, полк был переведен на Дальневосточный пограничный фронт. Михаил Павлович отправился на войну с Японией, но по распределению от мая 1945 года он продолжил службу в 799-й отдельной инженерной роте, состоял в запасных частях, ни в одном сражении войны с Японией участия не принимал. До ноября 1947 года он находился в пограничной зоне – охранял границу, занимался починкой оборудования во время и после Советско-Японской войны. В ноябре 1947 года был демобилизован и вернулся домой [5].

Прадед студентки отделения живописи Подрядовой Алины был участником Первой мировой и Великой Отечественной войн.

Подрядов Василий Егорович родился 14 января 1894 года в деревне Картабыз, на юго-востоке от Челябинска. В 1914 г. началась Первая мировая война, и Василий Егорович был

призван на фронт. В семье не сохранилось более подробной информации и документов об участии Василия Егоровича в войне 1914–1918 гг., но устные семейные предания сохранили эту информацию.

Стремясь избежать преследований коллективизации, семья переехала из родной деревни в Челябинск. В 1930 году началось строительство Челябинского тракторного завода (ЧТЗ), были необходимы рабочие руки и Василий Егорович принял участие в строительстве завода.

В начале Великой Отечественной войны Василий Егорович не был призван на фронт в связи с возрастом, и только в декабре 1942 г. ему удалось пойти добровольцем, а ему было уже 48 лет. На фронте Великой Отечественной войны он находился с декабря 1942 по декабрь 1943 г. Служил рядовым в стрелковом полку. Принимал участие в боях по снятию блокады Ленинграда. В боях в районе Синявинских высот он получил сквозное пулевое ранение левого бедра, его вынесли с поля боя и отправили в госпиталь. Значение Синявинских высот было крайне высоким, с этой возвышенности нацисты вели обстрел единственной железной дороги, которую спешно построили после прорыва блокады вдоль южного берега Ладожского моря.

После выздоровления Василий Егорович вернулся в своё подразделение. Бои на подступах к Ленинграду продолжались. Немцы были отброшены от города, но их артиллерия угрожала линиям снабжения. Нацисты превратили район Синявино – Мга в неприступную крепость. Была создана долговременная, многополосная система обороны – одна из наиболее совершенных, по признанию военных специалистов, на всем советско-германском фронте. Советские войска смогли занять Мгу только в конце января 1944 года, когда соединения 18-й немецкой армии уходили из этого района.

В ходе сражения недалеко от станции Мга в районе Барского озера Василий Егорович получил тяжелое ранение, осколок мины попал ему в грудь. Товарищи вынесли его с поля боя. Лечение он проходил в 1394-м эвакогоспитале, полностью оправиться после этого тяжелого ранения так и не смог. В госпитале был составлен наградной лист, где было указано, что после тяжелого ранения красноармеец Подрядов В.Е. останется инвалидом, а за боевые подвиги достоин ордена Славы III степени. Приказом Третьего Прибалтийского фронта был награжден орденом Красной Звез-

ды, который по степени значимости был выше ордена Славы III степени. После окончания войны Василий Егорович с женой и детьми переехал в село Песчаново, где работал лесником и разводил лошадей. Позже семья переехала в поселок Первоозерный [6].

Деды и прадеды наших студентов служили танкистами, пехотинцами, пулеметчиками, а дедушка Тихоновой Ирины, обучающейся отделения живописи, служил в войсках химической защиты.

Тихонов Евгений Михайлович родился в Челябинске в семье железнодорожного служащего 21 декабря 1918 года. Его отец работал обходчиком на железной дороге, в семье было шестеро детей. Жили в частном доме на берегу реки Миасс. Евгений Михайлович окончил школу и поступил в Казанский Университет по специальности физик-синоптик. Во время учебы он занимался спортивной гимнастикой и был чемпионом университета. Университет он окончил в июне 1941 г.

В Красную Армию Евгений Михайлович был призван сразу же после окончания университета, в июне 1941 г. Он приехал на вокзал, чтобы отправиться домой – в Челябинск. Но добраться до дома ему не удалось. Военный патруль прямо с вокзала отправил его в военкомат. Пройдя месячные курсы младшего командирского состава, он был направлен в войска химической защиты. Именно там требовались его знания физики и метеорологии.

Задача отделения, в котором служил Евгений Михайлович, состояла в установлении дымовой завесы при форсировании водных преград; налаживании понтонных переправ для наступающих войск Красной Армии, а также применении маскирующих дымов для обеспечения боевых действий сухопутных войск. 76-й отдельный батальон химической защиты, где служил Евгений Михайлович, действовал в составе 62-й армии и совместно с подразделениями катеров-дымзавесчиков Волжской флотилии осуществлял маскировку армейских переправ через Волгу в районе Сталинграда с 30 августа по 14 сентября 1942 г.

После Сталинградского сражения Евгений Михайлович участвовал в битве за Днепр. При форсировании Днепра в сентябре 1943 г. он был сильно контужен. За этот бой был награжден орденом Красной Звезды. Также Евгений Михайлович принимал участие в Висло-Одерской наступательной операции. Подразделение, которым он командовал, устанавливало дымовые завесы для облегчения наступательных операций по преодолению

водных преград. Евгений Михайлович закончил войну в Берлине, в мае 1945 г. За время всех боевых действий, кроме ордена Красной Звезды, был награжден медалями «За отвагу» и «За взятие Берлина» [7].

Еще одним героем, отправившимся на фронт в солидном возрасте 40 лет, был прадед Шарифуллиной Софьи, обучающейся на отделении дизайна.

Шарифуллин Янтура Шарифуллович был призван на фронт в феврале 1942 года. Дома у него остались жена и четверо детей. Он находился на фронте с 19 марта 1942 года по 17 августа 1943 года, принимал участие в Нальчикско-Орджоникидзевской, или Владикавказской, операции – это было оборонительное сражение Северной группы войск Закавказского фронта с 25 октября по 12 ноября 1942 года с целью не пропустить румынские и немецкие войска через Нальчик и Орджоникидзе к нефтеносным районам Грозного и Баку.

В боях под Орджоникидзе саперные подразделения, где служил Янтура Шарифуллович, выполняли специальное задание по установке противопехотных минных заграждений и расстановке противотанковых мин. В наградном листе было указано, что минами, установленными Янтурой Шарифулловичем, были уничтожены 23 нациста. Сам он получил тяжелое ранение, после войны ему дали инвалидность 2-й группы.

Выполняя задание по разминированию одного из населенных пунктов, откуда совсем недавно были выбиты фашисты, Янтура Шарифуллович вместе со своим товарищем наткнулись на противопехотную мину, которая взорвалась совсем близко от них. У сослуживца взрывом оторвало руки, он умер от потери крови по дороге в госпиталь, а Янтура Шарифуллович отделался тяжелым осколочным ранением в ногу. Он был отправлен в госпиталь, а после лечения демобилизован; получил вторую группу инвалидности и вернулся в свое родное село Тугузлы Кигинского района, откуда и был призван [8].

Таким образом, в 2021–2022 учебном году были подготовлены восемь исследовательских работ. Были раскрыты важнейшие этапы жизни дедов и прадедов студентов Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского в годы Великой Отечественной войны. Хочу особо подчеркнуть, насколько разные судьбы встречаются в семейных историях наших студентов. На фронт в годы Великой Отечественной войны отправлялись люди разного возраста и семей-

ного положения. Солдатами становились и мальчишки 18 лет, и взрослые люди, которым было уже за 40, и дома у них оставались многодетные семьи. Герои были ранены, некоторые не по одному разу, имели многочисленные награды и к великой радости родных вернулись домой с полей той великой Войны. В семьях сохранили память о своих героях.

Министерство обороны РФ, подведомственные учреждения и волонтерские органи-

зации проводят колоссальную работу по оцифровке военных архивов. На основе этой информации участники научно-исследовательской лаборатории провели работу по сбору и систематизации данных и смогли завершить важнейшую работу по сохранению исторической памяти и изучению вклада своих семей в историю нашей Родины – России.

Литература:

1. Ванеева, П.А. Из истории жизни Ванеева Алексея Васильевича, участника Великой Отечественной войны / П.А. Ванеева, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 27–34. – ISBN 978-5-94934-092-9.

2. Грекова, А.А. Материалы из истории семьи Грековых; вклад Грекова Михаила Моисеевича в победу в Великой Отечественной войне / А.А. Грекова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 34–43. – ISBN 978-5-94934-092-9.

3. Громова, А.И. Мой прадед Кондрашов Ефим Ильич – гордость нашей семьи! / А.И. Громова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 43–51. – ISBN 978-5-94934-092-9.

4. Климчук, Е.А. Память, которая вечно жива. Герой нашей семьи – Артемьев Иван Фёдорович / Е.А. Климчук, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 63–71. – ISBN 978-5-94934-092-9.

5. Осипова, Е.Е. История жизни Барабанова Михаила Павловича, его вклад в Победу советских войск над фашистской Германией в годы Великой Отечественной войны / Е.Е. Осипова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 71–78. – ISBN 978-5-94934-092-9.

6. Подрядова, А.А. Участник двух мировых войн – Подрядов Василий Егорович. / А.А. Подрядова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. А.С. Макурина ; науч. ред. Е.А. Куштым. – Вып. 10. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 232–280. – ISBN 978-5-94934-093-6.

7. Тихонова, И.В. История Тихонова Евгения Михайловича в годы Великой Отечественной войны / И.В. Тихонова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 84–90. – ISBN 978-5-94934-092-9.

8. Шарифуллина, С.Ф. История Шарифуллина Янтура Шарифулловича – героя Великой Отечественной войны / С.Ф. Шарифуллина, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. А.С. Макурина ; науч. ред. Е.А. Куштым. – Вып. 10. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 274–280. – ISBN 978-5-94934-093-6.

References:

1. Vaneeva, P.A. Iz istorii zhizni Vaneeva Aleksey Vasil'evicha, uchastnika Velikoy Otechestvennoy voyny / P.A. Vaneeva, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 27–34. – ISBN 978-5-94934-092-9.

2. Grekova, A.A. Materialy iz istorii sem'i Grekovykh; vklad Grekova Mikhaila Moiseevicha v pobedu v Velikoy Otechestvennoy voynе / A.A. Grekova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti,

normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 34–43. – ISBN 978-5-94934-092-9.

3. Gromova, A.I. Moy praded Kondrashov Efim Il'ich – gordost' nashey sem'! / A.I. Gromova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 43–51. – ISBN 978-5-94934-092-9.

4. Klimchuk, E.A. Pamyat', kotoraya vechno zhiva. Geroy nashey sem'i – Artem'ev Ivan Fedorovich / E.A. Klimchuk, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 63–71. – ISBN 978-5-94934-092-9.

5. Osipova, E.E. Istoriya zhizni Barabanova Mikhaila Pavlovicha, ego vklad v Pobedu sovetskikh voysk nad fashistskoy Germaniey v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / E.E. Osipova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 71–78. – ISBN 978-5-94934-092-9.

6. Podryadova, A.A. Uchastnik dvukh mirovykh voyn – Podryadov Vasilij Egorovich. / A.A. Podryadova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie : sbornik nauchnykh statey / sost. A.S. Makurina ; nauch. red. E.A. Kushtym. – Vyp. 10. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 232–280. – ISBN 978-5-94934-093-6.

7. Tikhonova, I.V. Istoriya Tikhonova Evgeniya Mikhaylovicha v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / I.V. Tikhonova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 84–90. – ISBN 978-5-94934-092-9.

8. Sharifullina, S.F. Istoriya Sharifullina Yantura Sharifullova – geroya Velikoy Otechestvennoy voyny / S.F. Sharifullina, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie : sbornik nauchnykh statey / sost. A.S. Makurina ; nauch. red. E.A. Kushtym. – Vyp. 10. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 274–280. – ISBN 978-5-94934-093-6.

Для цитирования: Сафронова, О.Г. О Региональном открытом фестивале-конкурсе детских и юношеских вокальных ансамблей «Лейся, песня!» / О.Г. Сафронова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 1 (36). – С. 96–98.

УДК 37.01

Сафронова Ольга Геннадьевна,

кандидат педагогических наук, доцент;

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

доцент кафедры хорового дирижирования

E-mail: o_safronova56@mail.ru

Россия, г. Челябинск

О РЕГИОНАЛЬНОМ ОТКРЫТОМ ФЕСТИВАЛЕ-КОНКУРСЕ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ «ЛЕЙСЯ, ПЕСНЯ!»

Аннотация. Автор статьи дает небольшой экскурс в историю фестиваля-конкурса; подводит итоги XVI Регионального открытого фестиваля-конкурса детских и юношеских вокальных ансамблей «Лейся, песня!».

Ключевые слова: фестиваль-конкурс; кафедра хорового дирижирования; география конкурса; жюри фестиваля; участники фестиваля.

Olga Safronova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Choral Conducting Department

E-mail: o_safronova56@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

ABOUT THE REGIONAL OPEN FESTIVAL-COMPETITION OF CHILDREN AND YOUTH VOCAL ENSEMBLES «LEYSYA, PESNYA!»

Annotation. The author of the article gives a short digression into the history of the festival-competition; sums up the results of the XVI Regional Open Festival-Competition of Children's and Youth Vocal Ensembles «Leisya, pesnya!».

Keywords: festival-competition; department of choral conducting; geography of the competition; festival jury; festival participants.

26 февраля 2023 г. на базе ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского вновь прошел Региональный открытый фестиваль-конкурс детских и юношеских вокальных ансамблей (академическое пение) «Лейся, песня!», ставший традиционным. В 2007 году по инициативе профессора кафедры хорового дирижирования ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, Заслуженного работника культуры РФ Кендыш Галины Константиновны, совместно с Челябинским отделением Всероссийского музыкального общества (рук. Печенкина Т.Ф.), при поддержке Министерства культуры Челябинской области был учрежден Областной фестиваль-конкурс детских вокальных ансамблей академического направления «Лейся, песня!». Целью конкурса было приобщение детей к вокально-хоровой культуре, их эстетическое и нравственное воспитание средствами вокальной музыки. С самого

начала конкурс вызвал интерес руководителей вокально-хоровых коллективов своей уникальностью: вокальные ансамбли различного состава имели возможность продемонстрировать свое мастерство.

Для многих участников фестиваль стал началом их творческих успехов в международных и всероссийских конкурсах в нашей стране и за ее пределами.

Сохраняя традиции вокально-хорового искусства в нашем регионе, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского собирает в эти зимние дни своих старых и новых друзей, делает фестиваль-конкурс незабываемым и ярким. Закрытие и Гала-концерт фестиваля-конкурса «Лейся, песня!» всегда проходили в торжественной обстановке в Большом концертном зале им. Б.М. Белицкого, где участники представляли лучшие номера своей программы.

Из года в год фестиваль-конкурс демонстрирует свою привлекательность и значимость. В 2015 году фестиваль получил статус Регионального открытого фестиваля-конкурса. Расширилась география конкурса: помимо городов и поселков Челябинской области (Магнитогорска, Южноуральска, Троицка, Копейска, Чебаркуля, Кусы, Трехгорного, Варны, Миасса, Снежинска, Озерска, Нязепетровска и др.), в 2016 году в конкурсе приняли участие коллективы из г. Рудного (Казахстан), в 2017 году – коллективы из Курганской области, в 2022 году – из Екатеринбурга.

Фестиваль-конкурс является настоящим праздником пения и дружбы, местом встречи с коллегами и единомышленниками. Объективность оценки конкурсных выступлений гарантирует представительное жюри, в которое входят ведущие специалисты в области вокального и хорового, а также концертмейстерского искусства, что позволяет оценить все компоненты исполнения. В разные годы в работе жюри фестиваля принимали участие: Руднева Т.Н., доцент кафедры вокального искусства и хорового дирижирования Казахского национального университета искусств (г. Астана), лауреат международных конкурсов; Кривова Н.Р., лауреат всероссийских конкурсов, профессор; Бартновская Е.Е., директор ДШИ № 7 им. С.В. Рахманинова (г. Екатеринбург); Яновская Л.Л., лауреат международных конкурсов, профессор; Кудрякова Н.А., лауреат всероссийских и международных конкурсов, преподаватель колледжа ЮУрГИИ. В 2023 году в состав жюри вошли: Сафронова О.Г., заведующий кафедрой хорового дирижирования ЮУрГИИ, Заслуженный работник культуры РФ, доцент, кандидат педагогических наук; Селезнева О.П., профессор кафедры хорового дирижирования и сольного пения Челябинского государственного института культуры, художественный руководитель и главный дирижер Челябинского камерного хора им. В.В. Михальченко и Кочетова О.В., доцент кафедры хорового дирижирования ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, лауреат всероссийских и международных конкурсов.

В этом году в фестивале участвовало 17 коллективов (158 участников) по пяти номинациям: вокально-хоровые ансамбли и ансамбли солистов по четырем возрастным категориям, ансамбли мальчиков и юношей. Из них: младшая группа – 1, средняя – 6, старшая – 5, молодежная – 4, ансамбли мальчиков и юношей – 1.

По итогам конкурса жюри были присуждены почетные места следующим вокальным ансамблям.

Гран-при – «Eversong», ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (рук. Садыкова И.Р.).

Лауреаты I степени – «Искорки», ДХС «Радуга» (рук. Горшкова Е.В.); «Вдохновение», г. Чебаркуль (рук. Жуковская Л.В.).

Лауреаты II степени – ансамбль младших классов, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (рук. Калинина Я.О.); «Гармония», ДШИ, г. Южноуральск (рук. Сергеева Г.С.); «Мелодия», ДШИ № 4, г. Челябинск (рук. Тихонова Н.В.); «Кантабиле», Миасский государственный колледж искусства и культуры, (рук. Бердина Н.Ю.); дуэт братьев Бердиных: Серафим и Севастьян, «Кундравинская ДШИ», (рук. Бердина Н.Ю.).

Лауреаты III степени – «Фасольки», ДШИ №1, г. Куса (рук. Дитятева С.И.); «Дебют», «Кундравинская ДШИ» (рук. Бердина Н.Ю.); «Гармония» ДК «Маяк», г. Озерск (рук. Шомпова А.В.).

Шесть коллективов были удостоены звания дипломанта.

Жюри конкурса присудило также специальный диплом «Лучшему концертмейстеру»: Масловой К.Ю. (ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, г. Челябинск); Силоновой Е.А. (СДШИ ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, г. Челябинск); Малявкиной Н.И. (ДХС «Радуга», г. Челябинск); Волковой Н.Р. (ДШИ, г. Чебаркуль); Бедностиной О.В. (ДШИ № 2, г. Миасс); Колмаковой И.Г. (ДШИ, г. Южноуральск); Пецкус Н.В. (ДШИ № 4, г. Челябинск).

Челябинск, к сожалению, представил всего четыре участника. Из них: 4 лауреата. Челябинская область представила 13 коллективов, из них: 7 стали лауреатами конкурса, 6 – дипломантами.

Проблема снижения участия в конкурсе челябинских школ искусств за последние годы (в 2022 году было 9) требует особого изучения. Одна из причин: руководители называют слишком высокие требования, предъявляемые к исполнению, другая – с ансамблем гораздо труднее работать, чем с хором. Да и в школах нет такой дисциплины, как «Вокальный ансамбль».

Несмотря на это, приятно отметить стабильность работы вокальных коллективов муниципальных образовательных учреждений городов Челябинска, Южноуральска, Миасса, Кусы, Чебаркуля (руководители: Тихонова Н.В., Сергеева Г.С., Садыкова И.Р., Горшкова Е.В., Дитятева С.И., Жуковская Л.В., Бердина Н.Ю., Бедностина О.В.), а также весьма удачные опыты

участия в конкурсе молодых хормейстеров (Калинина Я.О.).

Большинство участников представили на конкурсе интересную, разнообразную программу, соответствующую возрасту исполнителей и включающую высокие образцы русской и западной классики (сочинения А. Алябьева, А. Аренского, В. Калинникова, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, И.С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, В.А. Моцарта и др.), сочинения современных авторов (О. Хромушина, В. Синенко, Е. Попяновой, С. Смольянинова, А. Киселева и др.).

Конкурс-фестиваль показал стабильный качественный рост исполнительской культуры вокальных ансамблей. Руководителями в основном были учтены ошибки выступлений в предыдущих конкурсах – репертуар был разнообразным и направлен на достижение определенных исполнительских навыков и расширение выразительных возможностей детей.

В заключение фестиваля-конкурса, вместо обычного Гала-концерта, в знак благодарности и признательности к участникам, состоялся концерт творческих коллективов Института, в котором приняли участие: детский хор и академический женский хор (рук. Чернова Н.Г., конц. Мирлас Ю.Г.), академиче-

ский смешанный хор (рук. Кочетова О.В.) и камерный оркестр «Престиж» под управлением А.М. Матушкина. Хоровые коллективы представили интересную, разнообразную программу, включающую высокие образцы русской, западной классики и сочинения современных авторов: А. Вискова, А. Шнитке, Я. Аркадельта, Дж. Рунеста, Ф. Пуленка, народные песни. В заключение концерта прозвучала кантата Г. Свиридова «Снег идет» в исполнении камерного оркестра, детского и женского хоров, а также женской группы смешанного хора. Отличная техническая оснащенность и яркая эмоциональная выразительность исполнителей не смогли оставить равнодушными слушателей концерта, которые тепло приняли выступление коллективов.

Фестиваль-конкурс «Лейся, песня!» – это особенный праздник, который за годы своего существования благодаря высокому профессионализму организаторов и участников завоевал признание широкой общественности, знатоков и любителей вокальной и хоровой музыки. Это наглядное свидетельство того, как подлинно творческие идеи, реализуемые увлеченными людьми, всегда находят поддержку и отклик коллег, соратников и единомышленников.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Наталья Павловна, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», доцент кафедры театрального искусства института музыки, театра и хореографии (Россия, г. Санкт-Петербург).

Безгинова Ирина Вячеславовна, кандидат культурологии, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Воеводин Алексей Петрович, доктор философских наук, профессор; ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», заведующий кафедрой культурологии (Россия, ЛНР, г. Луганск).

Гребченко Дарья Андреевна, Масариков университет, докторант (Чешская Республика, г. Брно).

Ивлев Никита Николаевич, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», младший научный сотрудник отдела организации научной работы и международного сотрудничества (Россия, г. Челябинск).

Кенжетаетаева Алия Илюгалиевна, Западно-Казахстанский университет имени Махамбета Утемисова, старший преподаватель кафедры «Хореография и культурно-досуговая работа» (Республика Казахстан, г. Уральск); ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», аспирант (Россия, Московская область, г. Химки).

Кешишян Вера Петровна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», концертмейстер кафедры хорового дирижирования (Россия, г. Челябинск).

Князева Галина Львовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет», доцент департамента музыкального искусства института культуры и искусств (Россия, г. Москва).

Мещерякова Наталья Ивановна, профессор; ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры», и.о. заведующего кафедрой вокального искусства, профессор (Россия, г. Волгоград).

Михалева Евгения Яковлевна, заслуженный деятель искусств Украины, профессор; ГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», заведующий кафедрой теории и истории музыки (Россия, ЛНР, г. Луганск).

Полосмак Анна Олеговна, кандидат искусствоведения; УО «Белорусская государственная академия искусств», доцент кафедры менеджмента, истории и теории экранных искусств (Республика Беларусь, г. Минск).

Пороховниченко Марина Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент; УО «Белорусская государственная академия музыки», заведующий кафедрой теории музыки (Республика Беларусь, г. Минск).

Печерская Александра Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке», профессор кафедры фортепианного искусства (Россия, г. Москва).

Путина Анастасия Геннадьевна, ГОУ ВПО «Приднестровский государственный институт искусств им. А.Г. Рубинштейна», преподаватель кафедры теории музыки (Республика Молдова, г. Тирасполь).

Рыбакова Наталья Николаевна, профессор, Заслуженная артистка РФ; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», профессор кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства (Россия, г. Челябинск).

Самбриш Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент; Академия музыки, театра и изобразительных искусств, доцент кафедры музыковедения, композиции и джаза (Республика Молдова, г. Кишинев).

Сафронова Ольга Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», доцент кафедры хорового дирижирования (Россия, г. Челябинск).

Спинжар Наталья Федоровна, кандидат педагогических наук, профессор; ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», профессор (Россия, Московская область, г. Химки).

Степанова Наталья Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (Россия, г. Челябинск).

Трофимчук Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения; УО «Брестский государственный музыкальный колледж имени Г. Ширмы», преподаватель ЦК «История музыки» (Республика Беларусь, г. Брест).

Тура Елена Владимировна, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, ассистент, концертмейстер (Республика Молдова, г. Кишинев).

Цзань Хуамэйцзо, УО «Белорусская государственная академия искусств», аспирант кафедры истории и теории искусств (Республика Беларусь, г. Минск).

Ци Мэньжуй, ФГБОУ ВО Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», аспирант кафедры музыкального образования и воспитания института музыки, театра и хореографии (Россия, г. Санкт-Петербург).