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
№ 2 (31)
май 2021

12+

Челябинск
2021

**ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 2 (31)
май 2021
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@uyrgii.ru
Сайт: www.uyrgii.ru

Полнотекстовая версия журнала размещена в свободном доступе на официальных сайтах Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского – www.uyrgii.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 24.05.2021 г.
Дата выхода в свет 27.05.2021 г.
Формат 60×84/8. Заказ № 37
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 (351) 790-07-04.

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2021
© Авторы, 2021

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,
заведующий Отделом организации научной работы и международного сотрудничества 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)

Крахмалова 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

Антошкина Юлия Александровна
Булатова Наталья Олеговна
ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МИХЕЕВА ДМИТРИЯ АРЛЕНОВИЧА 7

Ауэрбах Лера
24 ПРЕЛЮДИИ ОБ АЛЕКСАНДРЕ АЛЕКСЕЕВИЧЕ ВОЛГУСНОВЕ (ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ «НОТА ЗА НОТОЙ») 12

Короленко Олеся Викторовна
КЛАСС КОМПОЗИЦИИ В ЮЖНО-УРАЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ ИСКУССТВ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО 25

Секретова Лариса Адольфовна
РАННИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ Л. БЕТХОВЕНА (БОННСКИЙ И ВЕНСКИЙ ПЕРИОДЫ) 32

Степанова Наталья Викторовна
АКТУАЛЬНОСТЬ РАЗВИТИЯ АССЕРТИВНОСТИ У МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ 39

Трифонова Галина Семеновна
«АКАДЕМИЯ РУСАКОВА». ЖИВОПИСЕЦ НИКОЛАЙ АФАНАСЬЕВИЧ РУСАКОВ (1888–1941) – ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ШКОЛЬНОЙ И СТУДИЙНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ В ЧЕЛЯБИНСКЕ 44

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Георгиева Мария Сергеевна
МИРОВОЗЗРЕНИЕ Н. МЕТНЕРА КАК ИДЕЙНО-ОБРАЗНАЯ ОСНОВА ДРАМАТУРГИИ ЕГО ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ 59

Флоря Елеонора Петровна
Мокану Алина-Виорела
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОГРАФИИ: ТИПОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА 65

Шарманова Любовь Геннадьевна
Степанова Наталья Викторовна
Е.В. ОБРАЗЦОВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА КАРМЕН 75

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Рахимова Майя Вильевна
Мухибуллина Эльмира Гатаулловна
КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ). ПЕРВОЕ ИНТЕРВЬЮ – «О САМОРЕАЛИЗАЦИИ, ОПЫТЕ И ЛЮБВИ К ПРОФЕССИИ» 82

Рахимова Майя Вильевна
Безгинова Ирина Вячеславна
КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ). ВТОРОЕ ИНТЕРВЬЮ – «О ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ИСТОКАХ, ТВОРЧЕСКОМ КЛОНДАЙКЕ И ПРЕДАННОСТИ ДЕЛУ» 87

Рахимова Майя Вильевна
Зайкова Юлия Афанасьевна
КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ)
ТРЕТЬЕ ИНТЕРВЬЮ – «О СУРОВЫХ РЕАЛИЯХ ЦИФРОВОГО МИРА, ТРУДНОСТЯХ ПРОФЕССИИ И БОГАТОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОПЫТЕ» 94
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 97
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ 99

CONTENTS

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

Yulia Antoshkina
Natalya Bulatova
CREATIVE PORTRAIT AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF DMITRY ARLENOVICH MIKHEEV 7
Lera Auerbach
24 PRELUDES ABOUT ALEXANDER ALEKSEYEVICH VOLGUSNOV (FRAGMENTS OF THE BOOK "NOTE BY NOTE") 12
Olesya Korolenko
CLASS OF COMPOSITION IN THE SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS P.I. TCHAIKOVSKY 25
Larisa Secretova
EARLY PIANO VARIATIONS L. BEETHOVEN (BONN AND VIENNESE PERIODS) 32
Natalia Stepanova
RELEVANCE OF ASSERTIVENESS DEVELOPMENT FOR A PERFORMING MUSICIAN IN THE COURSE OF PROFESSIONAL TRAINING 39
Galina Trifonova
«RUSAKOV ACADEMY». PAINTER NIKOLAI AFANASYEVICH RUSAKOV (1888–1941) – A CONTINUATION OF THE TRADITION OF RUSSIAN SCHOOL AND STUDIO ART PEDAGOGY IN CHELYABINSK 44

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Maria Gheorghieva
N. MEDTNER'S WORLDVIEW AS AN IDEOLOGICAL AND FIGURATIVE BASIS FOR THE DRAMATURGY OF HIS PIANO COMPOSITIONS 59
Eleonora Florea
Alina-Viorela Mocanu
SOME ASPECTS OF ORTHODOX ICONOGRAPHY: TYPOLOGY AND ARISTIC SYMBOLISM 65
Lyubov Sharmanova
Natalia Stepanova
E. V. OBRAZTSOVA: PERFORMANCE CONCEPT IMAGE OF CARMEN 75

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Maya Rakhimova
Elmira Mukhibullina
THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN).
THE FIRST INTERVIEW IS ABOUT SELF-REALIZATION, EXPERIENCE AND PASSION FOR THE PROFESSION 82

Maya Rakhimova
Irina Bezginova
THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN).
THE SECOND INTERVIEW IS ABOUT PROFESSIONAL HEADWATERS, CREATIVE KLONDIKE AND ZEAL FOR THE CAUSE..... 87

Maya Rakhimova
Yuliya Zaykova
THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN).
THE THIRD INTERVIEW IS ABOUT THE HARSH REALITIES OF THE DIGITAL WORLD, THE DIFFICULTIES OF THE PROFESSION AND RICH TEACHING EXPERIENCE..... 94

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Антошкина, Ю.А. Творческий портрет и педагогические принципы Михеева Дмитрия Арленовича / Ю.А. Антошкина, Н.О. Булатова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 7–11. – Библиогр.: с. 10 (7 назв.).

УДК 78.071

Антошкина Юлия Александровна,
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры специального фортепиано
и камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: juliya_220410@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Булатова Наталья Олеговна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: emerald512@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МИХЕЕВА ДМИТРИЯ АРЛЕНОВИЧА

Аннотация. *Авторы в своей статье делятся наблюдениями и воспоминаниями о творческой и педагогической деятельности Д.А. Михеева (1958–2013 гг.) – доцента кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства Южно-Уральского института искусств им. П.И. Чайковского, заслуженного работника культуры РФ, талантливого музыканта, великолепного педагога и наставника.*

Ключевые слова: *Дмитрий Арленович Михеев; Челябинское музыкальное училище; пианист; педагогическая деятельность.*

Yulia Antoshkina
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Special Piano and Chamber Accompaniment of Art
E-mail: juliya_220410@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Natalya Bulatova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Special Piano and Chamber Accompaniment of Art
E-mail: emerald512@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

CREATIVE PORTRAIT AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF DMITRY ARLENOVICH MIKHEEV

Annotation. *The author shares his observations and memories about the creative and pedagogical activities of D. A. Mikheev (1958–2013) – associate Professor of the Department of special piano and chamber concertmaster art of the South Ural Tchaikovsky Institute of arts, honored worker of culture of the Russian Federation, a talented musician and a great teacher and mentor.*

Keywords: *Dmitry Arlenovich Mikheev; Chelyabinsk music school; pianist; teaching activity.*

Дмитрий Арленович Михеев родился 4 ноября 1958 года. Вся его жизнь и профессиональная деятельность были связаны с Челябинском и Челябинским музыкальным училищем (ныне Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского).

В разные годы Дмитрий Арленович обучался у таких знаковых, масштабных педагогов-пианистов, как Борис Михайлович Белицкий (Челябинское музыкальное училище), Вадим Наумович Монастырский (Уфимский государственный институт искусств), Валерий Дмитриевич Шкарупа (ассистентура-стажировка в Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского).

После окончания института и службы в армии, с 1986 года Михеев Д.А. начал работать в Челябинском музыкальном училище. В начале своего трудового пути он успешно совмещал преподавательскую работу с исполнительской деятельностью. Являлся концертмейстером прославленного женского хора музыкального училища под управлением заслуженного работника культуры Э.В. Михальченко, концертмейстером камерного хора под руководством народного артиста России В.В. Михальченко. По воспоминаниям коллег, Михеева Д.А можно охарактеризовать, как музыканта с самобытным художественным вкусом, обладающего масштабным охватом звучания, крепким техническим мастерством и безупречным чувством стиля и формы произведения. Его музыкальная интуиция, инициативность и умение анализировать процесс интерпретации музыкального произведения составляют полный комплекс пианиста высокого класса.

Дмитрия Арленовича по праву можно считать весомой фигурой в истории развития Челябинского музыкального училища. Он один из тех, кто стоял у истоков преобразования музыкального училища в высшее учебное заведение; под его руководством с 1999 года проходили первые выпуски обучающихся пианистов. В течение многих лет Д.А. Михеев возглавлял кафедру специального фортепиано: сначала Челябинского музыкально-педагогического колледжа, затем Челябинского высшего музыкального училища и Челябинского института музыки. За время своей работы внес ощутимый вклад в развитие контингента учащихся, выстраивал творческие контакты, включающие консультации, лекции, концерты, мастер-классы ведущих специалистов России, укреплял творческие связи с детскими музыкальными школами города и области. В 2000 году за многолетнюю плодотворную деятельность в области культуры и искусства Дмитрий Арленович был удостоен почетного звания заслуженного работника культуры РФ.

Д.А. Михеев был необычайно талантливым, эрудированным и разносторонним, объем его знаний и интересов, казалось, был неисчерпаемым. Дмитрий Арленович регулярно читал; область его литературных предпочтений поражала своей безграничностью, страстно увлекался шахматами, что говорит о нем, как о человеке объективного характера

мышления, обладающем высоким уровнем интеллекта. Особенную любовь и привязанность он питал к джазовой музыке, был знаком с огромным количеством блюзовых и джазовых композиций и с легкостью мог исполнить их в любом стиле джазового направления с элементами импровизации. И благодаря этим знаниям был прекрасным аранжировщиком, как эстрадно-джазовой, так и академической музыки.

Переходя непосредственно к характеристике педагогической деятельности, необходимо отметить, что Дмитрий Арленович для своих учеников был не просто педагогом и наставником, он был идейным вдохновителем и творческим другом. Ученики занимались у него с огромным интересом и всегда показывали хорошие результаты. Его педагогическая деятельность коснулась многих из тех, кто сейчас работает в институте на кафедре специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства.

На практике во многих классах чаще всего подлинным интерпретатором, создающим в сознании собственную художественную концепцию сочинения, является преподаватель, а студент выступает как исполнитель, воплощающий замысел преподавателя. Дмитрий Арленович считал, что важным направлением в работе является формирование у учеников самостоятельности, посредством которой появляются свои творческие идеи, наработки, создаются трактовки и выстраиваются исполнительские интерпретации. Он часто повторял: «Задача педагога – как можно скорее сделать себя не нужным ученику! Вы должны научиться обходиться без меня». По его мнению, собственная идея ученика была гораздо весомее и важнее, чем подсказанная мысль преподавателя. Поэтому на урок к Дмитрию Арленовичу было принято приходить подготовленным на все сто процентов, то есть исполнять произведения в «законченном» концертном варианте. На тот момент ученик должен был сделать все, что в его силах, и ему требовалась помощь преподавателя – слушателя и «взгляд со стороны».

Урок обычно начинался с прослушивания произведения целиком. Дмитрий Арленович редко прерывал игру замечаниями. Он полностью погружался в исполнение, пытаясь понять намерения ученика и определить его сильные и слабые стороны. Произведение почти всегда исполнялось наизусть. Затем Дмитрий Арленович начинал размышлять вслух, находил родственные параллели из литературы, живописи, поэзии, вызывал ассоциативный ряд иллюстрациями из шедевров мировой классики. Тем самым зарождал новые идеи в сознании своих учеников, погружал в подходящее настроение, стремился раскрыть содержание музыкального произведения для выявления звукового образа и для нахождения соответствующих этому образу технических приёмов.

В начале работы над музыкальным произведением акцент ставился в первую очередь на важность авторского «слова». Ключевой была фраза: «В тексте все написано». Не нужно ничего придумывать, лучше тщательным образом изучить нотный текст, особенно в том случае, если возникают вопросы о том, как исполнить что-либо. При этом Дмитрий Арленович отмечал, что не стоит слепо следовать авторским ремаркам и обеднять исполнительскую фантазию формальным выполнением содержащихся в тексте указаний. Он ценил в учениках инициативность и самовыражение, никогда не подавляя эти качества. Работа над произведением, как правило, была тщательной и кропотливой. Исходя из художественных задач, он с огромным терпением, отшлифовывал с учеником каждую фразу, заставляя вслушиваться в каждую интонацию, искать подходящую артикуляцию; стремился тут же на уроке добиться от ученика результата, настраивал на концентрацию внимания и

осмысление технических деталей произведения. Подавал идеи по преодолению технически сложных мест и не всегда это были рецепты какого-либо методического характера, чаще всего – идеи для размышления и поиска, что давало огромный стимул к творческому процессу. Больше всего в ученической игре Дмитрий Арленович ценил звуковое воплощение произведения. Главным для него были не виртуозные эффекты, а умение использовать все богатство звуковой палитры фортепиано, умение передать мельчайшие оттенки чувств, образно и убедительно раскрывать художественный замысел произведения. Дмитрий Арленович требовал неустанного слухового контроля над качеством извлекаемого звука, учил внимательно себя слушать и постоянно находиться в процессе поиска красочных звучаний инструмента.

Огромное значение придавалось посадке за инструментом и физическому комфорту. Спина должна находиться в состоянии покоя, не напрягаться и не выгибаться. Такую посадку Дмитрий Арленович называл по-своему – «посадкой ямщика», объясняя это тем, что естественность – один из главных факторов свободы движений пианиста.

Уделял большое внимание музыкально-аналитической деятельности, направленной на поиск информационных смыслов, заключенных в нотном тексте, и толкование музыкального содержания. Дмитрий Арленович был не просто педагогом и грамотным музыкантом, но и очень чутким психологом. Он очень тонко чувствовал педагогический процесс, обладал редкой способностью сказать нужные слова в нужное время и для каждого ученика они были «свои».

За время работы в институте, Михеев Д.А. воспитал музыкантов, которые ведут активную творческую и педагогическую деятельность и продолжают традиции его «школы». Среди них: Солодова С., Бекиш О., Тимофеева Т., Чирухина Т., Васильева Ж., Махноносова А., Миркина Т., Булатова Н., Серякова А., Петрова Е., Макарова Л., Антошкина Ю. и другие.

Литература:

1. Белицкий, Б.М. Челябинское музыкальное училище им. П.И. Чайковского (50 лет) / Б.М. Белицкий. – Челябинск : Проспект, 1985. – 61 с. – Текст : непосредственный.

2. Борис Михайлович Белицкий в памяти друзей и учеников / Ред. Т.М. Белицкая, Ц.С. Ротенберг. – Челябинск : Челябинское высшее музыкальное училище (вуз) им. П.И. Чайковского, 2000. – 81 с. – Текст : непосредственный.

3. Булатова, Н.О. Формирование и развитие фортепианного исполнительского искусства г. Челябинска и Челябинской области : дипломный реферат / Н.О. Булатова. – Казань : ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова», 2020 . – 52 с. – Текст : непосредственный.

4. Оснач, В.П. По страницам истории. Научно-историческое издание. В 3 частях. Часть II. Челябинское музыкальное училище им. П.И. Чайковского. Пора зрелости. 1965–1987 / В.П. Оснач. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2019. – 232 с., прил. – Текст : непосредственный.

5. Оснач, В.П. Челябинский музыкально-педагогический колледж им. П.И. Чайковского (60 лет) / В.П. Оснач ; ред.-составитель Н.Б. Рубинская. – Челябинск, 1995 . – 22 с., прил. – Текст : непосредственный.

6. Оснач, В.П. Челябинский институт музыки им. П.И. Чайковского (70 лет) : [буклет] / В.П. Оснач, В.Ф., Бабюк ; ред. О.Ю. Иванова, Н.В. Растворова, Е.Р. Сизова. – Челябинск : ЧИМ им. П.И. Чайковского, 2005. – 25 с. : ил. – Текст : непосредственный.

7. Синецкая, Т.М. Челябинская филармония: люди и время (1937–2007 гг.) / Т.М. Синецкая. – Челябинск : Министерство культуры Челябинской области, 2007. – 504 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Belitskiy, B.M. Chelyabinskoe muzykal'noe uchilishche im. P.I. Chay-kovskogo (50 let) / B.M. Belitskiy. – Chelyabinsk : Prospekt, 1985. – 61 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Boris Mikhaylovich Belitskiy v pamyati druzey i uchenikov / Red. T.M. Belitskaya, Ts.S. Rotenberg. – Chelyabinsk : Chelyabinskoe vysshee muzykal'-noe uchilishche (vuz) im. P.I. Chaykovskogo, 2000. – 81 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Bulatova, N.O. Formirovanie i razvitie fortepiannogo ispolni-tel'skogo iskusstva g. Chelyabinska i Chelyabinskoy oblasti : diplomnyy referat / N.O. Bulatova. – Kazan' : FGBOU VO «Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.G. Zhiganova», 2020 . – 52 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Osnach, V.P. Po stranitsam istorii. Nauchno-istoricheskoe izdanie. V 3 chastyakh. Chast' II. Chelyabinskoe muzykal'noe uchilishche im. P.I. Chaykovskogo. Pora zrelosti. 1965–1987 / V.P. Osnach. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2019. – 232 s., pril. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Osnach, V.P. Chelyabinskiy muzykal'no-pedagogicheskiy kolledzh im. P.I. Cha-ykovskogo (60 let) / V.P. Osnach ; red.-sostavitel' N.B. Rubinskaya. – Chelyabinsk, 1995 . – 22 s., pril. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Osnach, V.P. Chelyabinskiy institut muzyki im. P.I. Chaykovskogo (70 let) : [buk-let] / V.P. Osnach, V.F., Babyuk ; red. O.Yu. Ivanova, N.V. Rastvorova, E.R. Sizova. – Chelya-binsk : ChIM im. P.I. Chaykovskogo, 2005. – 25 s. : il. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Sinetskaya, T.M. Chelyabinskaya filarmoniya: lyudi i vremya (1937–2007 gg.) / T.M. Sinetskaya. – Chelyabinsk : Ministerstvo kul'tury Chelyabinskoy oblasti, 2007. – 504 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Ауэрбах, Л. 24 прелюдии об Александре Алексеевиче Волгуснове (фрагменты из книги «Нота за нотой») / Л. Ауэрбах. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 12–24.

УДК 78.071

Ауэрбах Лера,
дирижер, концертирующая пианистка, композитор,
русская поэтесса, писатель, художник
E-mail: DougSheldon@sheldonartists.com; Marianne.Kaech@kaechartists.com
США, г. Нью-Йорк

24 ПРЕЛЮДИИ ОБ АЛЕКСАНДРЕ АЛЕКСЕЕВИЧЕ ВОЛГУСНОВЕ (ФРАГМЕНТЫ ИЗ КНИГИ «НОТА ЗА НОТОЙ»)

Аннотация. *В жанре «литературных прелюдий» ярко обрисован портрет А.А. Волгуснова – преподавателя Челябинского музыкального училища, Заслуженного учителя РФ, внесшего большой вклад в воспитание и образование музыкантов разных поколений, с благодарностью вспоминающих своего Учителя с большой буквы.*

Ключевые слова: *Александр Алексеевич Волгуснов; Челябинское музыкальное училище.*

Lera Auerbach,
Renaissance Artist for Modern Times,
Recognized Conductor, Pianist and Composer,
Poet and an Exhibited Visual Artist
E-mail: DougSheldon@sheldonartists.com; Marianne.Kaech@kaechartists.com
USA, New York

24 PRELUDES ABOUT ALEXANDER ALEKSEYEVICH VOLGUSNOV (FRAGMENTS OF THE BOOK «NOTE BY NOTE»)

Annotation. *The author of the text is a unique personality-a well-known modern composer and pianist, a former student of the Chelyabinsk Music School, who has an outstanding literary talent and skill in all areas of his creative activity. In the genre of "literary preludes", the portrait of A. A. Volgusnov, a teacher of the Chelyabinsk Music School, an Honored Teacher of the Russian Federation, who made a great contribution to the upbringing and education of musicians of different generations, who gratefully remember their Teacher "With a Capital Letter", is vividly outlined.*

Keywords: *Alexander A. Volgusnov; Chelyabinsk Music School.*

А.А. Волгуснов

(1)

Мне пять лет. Моя мама – педагог музыкального училища.

Её студенты – взрослые юноши и девушки. Я знаю их всех по именам.

Мама занимается с ними каждый день.

Я их часто имитирую, играя по слуху, но больше всего мне нравится импровизировать музыкальные истории.

Мама учит меня играть гаммы, но гаммы – это скучно, я кривляюсь и строю рожи, отражаясь в полированной крышке пианино.

Мама сердится.

Я не люблю, когда кричат. Когда кричат, я забираюсь под диван.

– Не знаю, что делать с ребенком, – жалуется мама папе.

– Портите вы ей детство гаммами, – ворчит Марианна, моя няня.

– Спортом ей нужно заниматься, а не музыкой, вон какая дохлая, – решает папа.

– Надо посоветоваться с Волгусновым, – заключает мама.

Марианна достает меня из-под дивана. Я слишком большая, но она сажает меня к себе на колени. И успокаивает как младенца.

«По кочкам, по кочкам, в яму – бух!».

При слове «Бух!» – подбрасывает в воздух.

Я, как в младенчестве, смеюсь.

(«По кочкам»)

(2)

Мама ведёт меня к Волгуснову.

Александр Алексеевич – мой А.А.

Маленькая квартирка – всюду книги, все стены в полках, книги на полу, на кухонном столе. От хозяина пахнет пылью и лекарствами. Пианино внутри пещеры из книг.

– Повтори за мной.

Играет мелодию. Я повторяю.

– Сделай из неё марш. А вальс? А польку?

Мне всё легко.

– Вы заметили, у неё абсолютный слух? – маме. Потом ко мне:

– Кем ты хочешь стать?

– Я уже есть.

– Ну там, лётчиком или, – улыбаясь, – музыкантом?

– Хочу рисовать.

– Рисовать так рисовать. Нарисуй эту комнату.

Я рисую.

– А теперь я тебе объясню одну тайну. Тайну перспективы. Тайну пространства.

Он объясняет мне перспективу. Я в восторге. Мой рисунок ожил. Линия горизонта манит вглубь.

– Хочешь у него учиться? – спрашивает мама по дороге домой.

– Конечно, хочу.

– Тогда пойдём в музыкальную школу. Открывается подготовительный класс при музучилище – для одарённых детей.

– А я одарённый ребёнок?

– Не знаю. Ты – это ты, рано судить.

Дома я всюду ищу перспективу. Для перспективы нужна линия горизонта.

Горизонт – это то, чего нельзя достичь.

(«Поиск горизонта»)

(3)

Теперь я хожу на коньки и в музыкальную школу. И к логопеду – из-за противного «р». На кладбище ходим с Марианной всё реже, там я провожу самые беззаботные часы. Если закрыть глаза – можно услышать музыку листвы.

Я пишу музыку об опавшей листве. Песню о птицах.

«Падают листья,
птицы летают.
Приходит охотник.
Охотник стреляет –
и падают
птицы.
А листья – летают...»

Грустная мелодия иллюстрирует движение строчек.

Песню я записываю в *Тетрадь Для Нот.*

С кладбища приношу кленовый лист. Дарю Волгуснову.

Он исправляет мой ритм.

– Музыка везде. И ты её слышишь. Спасибо за лист – буду хранить.

(«Падают птицы, а листья летают»)

(4)

Меня приняли в подготовительный класс школы, открывшейся при музучилище. Музучилище – белое четырехэтажное здание с подвалом. Этот подвал и предоставили музыкальной школе, чтобы хоть как-то оградить взрослых студентов от вторжения малышей. У нас своя раздевалка внизу и несколько классов. В каждом классе пианино. Есть даже маленький подвальный зал со сценой и роялем. Волгуснов – один из главных педагогов школы. Уроки с ним почти каждый день. Между уроками мы планируем опасные разведывательные вылазки, заключающиеся в том, чтобы проникнуть в очередной запретный угол и заглянуть куда нам не положено.

Верхом смелости (или наглости) считается постучаться в какую-нибудь дверь и – уносить ноги, сломя голову. За это нам попадает. Зачинщики почти всегда я и Ваня Гришечев. Ваня плохо учится и за плохое поведение ему достаётся. Мне же всё сходит с рук.

(«Соловьи-разбойники»)

(5)

Александр Алексеевич Волгуснов говорит, что голоса людей – это тоже музыка, её нужно распознать, услышать, а услышав – записать.

Я хожу с нотной тетрадью и записываю диалоги, будничную речь посредством нот.

– Так рождаются оперы, – объясняет Александр Алексеевич. – Оперный композитор чувствует музыку самого языка. Музыка должна имитировать речь, раскрывать мелодику, не противоречить ей.

Когда мама сердится, её мелодия становится быстрее и выше, а ритм – острей. Когда вслух читает книгу – меньше модуляций, ниже регистр, особенно если она устала.

Даже лай Шейлы – это ритм и мотив, меняющийся от того, из-за чего она лает.

Тетрадь для нот вся заполнена нотами, я пишу их фломастерами – у каждой ноты свой цвет. Пора заводить новую тетрадь.

(«Цветные голоса»)

(6)

В музыкальной школе экзамены в конце каждой четверти. В конце года лучших учеников отбирают на «отчётный концерт» школы и музыкального училища, который проходит в главном зале на первом этаже училища.

Играть в большом зале мне нравится. В этот раз я играю свою собственную пьесу. Называется она «Об упрямом ослике и его разгневанном хозяине». Эта пьеска с юмором, написанная по форме АВА. Разным формам в музыке, литературе и живописи меня научил Волгуснов.

В начале пьесы – весёлая мелодия в правой руке с цоканьем копыт в левой. В средней части – имитация упрямых криков ослика с использованием глиссандо (быстрым скольжением по клавишам) – и увещевания его хозяина. Ослик продолжает упрямиться, а хозяин постепенно теряет терпение. После – кульминация, которая в реальном мире превратилась бы в непечатную тираду хозяина, а в абстракции музыки свелась к быстро повторяющимся кластерам. Затем возвращается безмятежная картина начала, изредка прерываемая глиссандными смешными «Иа!» ослика.

Пальцы у меня еще слишком хрупкие и играть глиссандо не получается: быстро скользить по клавишам слишком

больно. Тогда я придумала использовать для глиссандо карандаш. Получалось очень эффектно. Правда, на клавиатуре иногда оставались деревянные стружки.

(«И волки сыты, и овцы целы, и ослик кричит»)

(7)

Мне шесть. Моё любимое занятие – разглядывать альбомы живописи и открытки из музеев. Родители их коллекционируют и у них несколько сотен открыток с живописью и скульптурами.

Мама поручает мне организовать коллекцию по художникам и странам. При этом мы играем в игру – кто запомнит наизусть большее количество картин (художника и название картины).

Александр Алексеевич начинает заниматься со мной историей живописи. Картины оживают в моём воображении, наполняются новым смыслом. Я воображаю себя великим детективом – смотрю на картины, пытаясь по мельчайшим деталям восстановить жизнь людей, изображённых на них. Александр Алексеевич поощряет такие расследования. После моих рассказов он просит меня импровизировать, передавая настроение или сюжет картины посредством звуков.

Теперь я импровизирую почти на каждом уроке. На темы картин, на музыкальные темы, иногда просто на какое-нибудь слово-образ, иногда в заданном стиле или ритме (марш, вальс, мазурка, фуга). Картина, слово, музыка – всё взаимосвязано и, рассказывая о каком-нибудь композиторе, Александр Алексеевич переключается на художников его времени, на литературу. Цвет и звук.

Какого цвета до-диез? А ля-бемоль?

А вот это сочинение – какие в нём цвета? Нарисуй.

Всё то, но и не то. Всё у меня выходит, но я знаю, что это ещё не то, что внутри я вижу и слышу иное, вернее, лишь догадываюсь о том, что это, иное, существует. Взрослые об этом не догадываются, но я-то знаю…

Я зарываюсь с головой в альбомы, провожу часы, рассматривая детали картин. Детали меня интересуют больше целого. Ведь каждая из них – могла бы стать отдельной картиной. Мне даже кажется, что такая картина могла бы оказаться ещё более интересной!

Вот, например, рука. Что, если отделить её от туловища? Тогда была бы загадка – кому она принадлежит, что означает жест, что проступает в фоне? Чем больше загадок, тем интересней смотреть. Как в музыке, где нет ни слов, ни конкретных образов.

Не случайно же Шерлок Холмс играл на скрипке?

(«Художественная разведка»)

(8)

Спорю я только с мамой, других учителей слушаюсь, даже если с ними не соглашаюсь.

– Если что-то не нравится – молчи и мотай себе на ус. А потом делай, как считаешь правильным, – наставляет меня мама.

Но молчать и мотать на ус у меня далеко не всегда выходит. Во-первых, усов нет. Во-вторых, терпения не хватает. Из-за этого иногда случаются неприятности.

– А ещё избегай споров. Особенно со старшими. Споры ни к чему хорошему не приводят, только отношения портят, – продолжает мама.

В этом она права. В спорах каждый остается при своём мнении и лишь обижается на противника. А то и драки случаются. Поэтому я не менее поражена, чем мои одноклассники, когда однажды на уроке я начинаю спорить, да не с кем-нибудь, а с преподавателем, моим любимым Александром Алексеевичем Волгусновым. Перед всем классом оспариваю его слова.

(«Неожиданный поворот»)

(9)

Разговор был о Боге, вернее, о его существовании.

На уроке музыкальной литературы Александр Алексеевич рассказывал нам о первой русской опере, которую написал композитор Глинка. Композитору Глинке не повезло родиться в царской России. Вернее, повезло, что в России – иначе он не стал бы первым русским оперным композитором, но не повезло, что в царской. Хотя, если бы он родился после революции 1917-го года, то первым оперным композитором опять-таки не стал бы. Ну да ладно, время и место рождения не выбирают. Но из-за этого у композитора Глинки были разные ложные понятия. Так, оперу свою он ошибочно назвал «Жизнь за царя». Это потому, что он считал, что главный герой оперы – Иван с усами – решил отдать свою жизнь за царя, в то время, как Иван с усами пожертвовал своей жизнью ради Родины, а не ради царя. Поэтому большевикам пришлось позже переименовать оперу в «Иван с усами» вместо «Жизнь за царя». А ещё в опере упоминается Бог, так как в то время люди по ошибке считали, что Бог существует, и верили в него. На этом месте я подняла руку.

– У тебя есть вопрос, Лера? – спросил Волгуснов.

– Да, Александр Алексеевич. Ведь Бог на самом деле существует. Ему молится каждое воскресенье Марианна и меня молиться научила.

– Мы все знаем, что вера в Бога – это предрассудок необразованных людей. В СССР в Бога никто не верит.

– Марианна верит. До революции все верили в Бога. Ленин и коммунисты были тогда в подполье, а в 1917-м году Ленин свергнул Бога, и Бог ушел в подполье, но это вовсе не значит, что его нет. Бог жив так же, как и Ленин.

– Ленин мёртв. Я сам его труп видел в стеклянном гробу в Кремле. Три часа в очереди стоял, – важно заявляет Ваня Гришечев с соседней парты.

– Ленин умер, но дух его продолжает жить, – возражает один из ребят Ване. – Разве ты не видел плакат «Ленин вечно жив»?

Дети начинают шуметь, каждому хочется высказаться. Волгуснов с трудом утихомиривает нас. Но обращается он снова только ко мне, выражение его лица серьезно, и он слегка заикается, что происходит с ним в минуты волнения.

– Лера, ты же умная девочка, ну как ты можешь верить в Бога? Это все равно, что верить в деда Мороза!

Дети смеются. Я чувствую, что у меня начинают гореть щеки. Волгуснов продолжает:

– Каждый декабрь тысячи мужчин надевают костюм Деда Мороза и раздают детям подарки. И не только детям. Это называется фольклор, мы делаем это для создания атмосферы праздника, но только совсем маленькие дети верят в то, что перед ними настоящий Дед Мороз, а не человек в костюме. Ну неужели ты веришь, что где-то на небесах, на облаке сидит дедушка с бородой, а вокруг него летают ангелочки?

Дети опять смеются. У меня от обиды щиплет в глазах. Я сжимаю руки в кулаки, чтобы не разреветься.

– В дедушку на облаке я не верю, но Бог существует.

Дети больше не смеются, они с интересом переводят взгляд с меня на Волгуснова и обратно. В классе так тихо – я слышу, как у меня стучит сердце. Я упрямо смотрю на Александра Алексеевича и замечаю, как у него багровеют уши. Тишина продолжается. Волгуснов первым отводит глаза. Не глядя на меня, он тихо говорит:

– Во-первых, одно дело, что ты думаешь, другое – что произносишь вслух. Думать можно что угодно, ничего стыдного в этом нет. Но совсем иное – что ты произносишь вслух. Поэтому нужно все-

гда думать перед тем, как что-либо говорить.

Волгуснов замолкает, потом продолжает:

– А ты, Лера, к каждому уроку теперь будешь готовить лекцию на 15 минут. О мифах и легендах древней Греции. Древняя Греция – колыбель европейской культуры, это наши корни. Я хочу, чтобы за этот год вы выучили всех древнегреческих богов и основные мифы, с ними связанные. Волгуснов поднимает на меня глаза и успокоительно добавляет:

– Это вовсе не в наказание. Тебе понравится. А книжку, по которой ты будешь готовиться, я передам маме. Договорились?

(«Спор о Боге»)

(10)

– Ну ты даешь, – протягивает Ваня Гришачев. – Мне бы неуд за спор с педагогом поставили. Вот так «Сюзанин Иван»!

– Чего?

– Ну, «Сюзанин Иван», опера, из-за которой весь ваш сыр-бор – Бог жив-Бог мёртв, Ленин жив-Ленин мёртв вышел.

– Не «Сюзанин Иван», а «Иван с усами».

– Вовсе нет, Волгуснов сказал: «Сюзанин Иван».

– Да не было там никакой Сюзанны!

– И усов не было.

– Так что, по-твоему, твой Сюзанин Иван был безусый?

– Да откуда мне знать, с усами он или без?

– Ну раз не знаешь, то молчи.

– А ты не воображай.

– Я не воображаю. А ты не задирайся.

Показавшаяся на горизонте Ванина мама разряжает атмосферу. Она помогает нам одеться и отводит нас ко мне домой. Ваня теперь учится у моей мамы, и она занимается с ним после уроков Волгуснова.

Заметив наше мрачное настроение, Ванина мама заводит нас в кафе рядом с музучилищем и покупает нам мороженое. Мороженое в кафе дорогое, его подают в металлических высоких рюмочках, сверху заливают шоколадом и ещё посыпают орешками. Это вам не уличное мороженое в вафельных стаканчиках.

Обиды забыты. С усами оперный Иван или с Сюзанной – какая разница!

(«Сюзаннин Иван»)

(11)

Маме понравилось задание Волгуснова, и она учит древнегреческие мифы вместе со мной. Волгуснов был прав – я с головой погружаюсь в чтение. Это ещё круче, чем сказки братьев Гримм. Одна Медуза-Горгона чего стоит! А лабиринт с Ариадной и Минотавром? Выстроил этот лабиринт архитектор Дедал. Его сын, мальчик Икар, полетел слишком высоко, солнце растопило воск на крыльях – Икар упал и разбился.

Я сплю, мне снится, что я Икар. Я стою на крыше самого высокого здания в нашем городе. Я знаю, что у меня есть крылья, но крылья эти невидимы, в них просто нужно верить. Если я им доверюсь – я полечу. Если засомневаюсь – разобьюсь насмерть. Ведь сомневаться и не верить – нельзя. Вот Орфей оглянулся на Эвридику – и потерял её во второй раз, теперь навеки. Весь Аид ради нее прошел, а потерял из-за секундной слабости характера.

Мифы полны солнца и моря. Чем холоднее и мрачнее зима в Челябинске – тем упоительнее погружаться в их мир, словно в иное измеренье. Два раза в неделю на уроках Волгуснова я рассказываю тот или иной сюжет из жизни древнегреческих богов и героев. О Боге мы больше не говорим – ведь ещё о стольких богах мне предстоит узнать и поделиться с другими.

(«Иной мир»)

(12)

Если открыть дверцу памяти – оттуда сразу запахнет кремами для ботинок. Папа чистит туфли сразу двумя щетками. Туфлям это нравится, и они начинают блестеть от удовольствия. Как-то я решила папу обрадовать – взяла его любимые светло-коричневые туфли и начала натирать двумя щетками. Правда, я поздно заметила, что одна щетка была из-под черной краски, другая – из-под коричневой. Поэтому результат превзошел все мои ожидания. Очень красиво получилось. Как на картинах абстрактных художников, даже ещё лучше.

Про абстрактных художников нам рассказывал Волгуснов, картинки из альбома показывал. Абстрактные художники – это когда с виду мазня мазнёй, как будто случайно краску пролили, но под этим скрывается глубокий смысл, который нужно разыскать. Жаль, конечно, что папа не понял, какой глубокий смысл скрывается теперь в его любимых туфлях, и не смог правильно оценить мой труд.

(«Глубинный смысл»)

(13)

У меня уже нет температуры, но на улицу меня всё еще не выпускают. Я рассматриваю альбом натюрмортов. В альбомах живописи мне больше всего нравится их запах – запах печати. Листы альбомов отличаются от бумаги обычных книг – они толстые и блестящие. Возможно, запах типографской печати – это запах вечности, запах рая. Ведь картины художников вечны. Оригинал можно сжечь, но все равно останется идея об оригинале и многочисленные репродукции, благодаря которым картину можно рассматривать не в музее, а дома, во время болезни.

Александр Алексеевич Волгуснов говорит, что все художники, даже самые выдающиеся, начинали свой путь с натюрмортов. «Натюрморт» дословно означает «мертвая природа», но на самом деле, натюрмортом может стать любая вещь. Обычно художникам нравится изображать еду. Возможно, она лучше всего иллюстрирует умерщвление природы. Чаще всего это фрукты в разной степени созревания, бокал с вином, убитые зайцы и неаппетитные птицы. Вино в бокале красное, а может, не вино, а кровь.

Александр Алексеевич говорит, что, рассматривая разные предметы – можно многое узнать об их хозяине, а фрукты и дичь наводят на мысли о скоротечности времени и неминуемой смерти. Внимательный наблюдатель должен читать картины, как мой любимый Шерлок Холмс, и по мельчайшим деталям разгадывать их внутреннюю драму. Александр Алексеевич говорит, что многие художники не только начинают с натюрмортов, но и продолжают писать их всю жизнь.

Я рассматриваю альбом натюрмортов, нюхая каждый лист. Но восхищает меня в этом альбоме только запах. Пожалуй, это самый скучный альбом во всей нашей коллекции.

Что может быть скучней натюрморта? Можно изображать из себя Шерлока Холмса, но почти все натюрморты сводятся к теме скоротечности времени. Да и жалко мне всех этих убитых во имя искусства и желудка куропаток и кроликов.

(«Жертвы желудка»)

(14)

Возможно, проблема здесь в перспективе. Волгуснов говорит, что настоящий художник обладает индивидуальностью взгляда и может раскрывать природу вещей. Но слишком часто натюрморты напоминают друг друга как формулы в учебнике. Скучно.

Я решаю соорудить собственный натюрморт. На середину комнаты вы-

двигаю маленький столик, на котором обычно лежит стопка нот. Из чего должен состоять мой натюрморт?

Пожалуй, оставлю на столике раскрытыми ноты концерта Гайдна, которым я каждый день занимаюсь. Теперь что-то из еды нужно. Достаю из холодильника стеклянную бутылку молока. Рядом – граненый стакан в подстаканнике. По нотам Гайдна можно догадаться, что я музыкант, но бутылка молока вместо более распространенного вина подскажет, что я ребенок. Что еще? Кладу увядший цветок из маминого букета. Но на увядший цветок грустно смотреть и слишком часто художники рисуют цветы. Цветы лучше нюхать, а не рисовать. Убираю цветок. Но чего-то в экспозиции не хватает, что напоминало бы, как полагается, о скоротечности времени.

Я вспоминаю, что в ящике папиного стола хранятся наручные часы. К папиному столу мне прикасаться нельзя, но дома никого нет, кроме Марианны. И вообще – искусство требует жертв.

(«Натюрморт»)

(15)

Я рисую натюрморт. Складно получается, но я все равно теряю интерес. Ну, нарисую я все это, а дальше что? Ведь, по сути, получается то же, что и в альбоме натюрмортов – стол, а на столе несколько неодушевленных предметов. Да, между предметами угадывается связь, но дальше-то что? Волгуснов часто говорит о перспективе. Перспектива есть в живописи, в музыке и в жизни, но везде она несколько разная. Зависит перспектива от точки зрения – откуда смотришь, и от горизонта – куда уходит взгляд. Один и тот же предмет может выглядеть поразному в зависимости от того, кто на него смотрит и откуда. Я достаю оперный бинокль. Сажусь напротив моего столика и смотрю на предметы в бинокль. Если максимально приблизить изображение, то начинаешь видеть нечто совсем иное, предметы перестают быть собой. А что, если нарисовать только этот нотный лист из концерта Гайдна, предельно приблизив изображение, словно погружаясь в глубину нотоносцев? Или же нарисовать внутренность метронома – числа и итальянские названия темпов – *Adagio, Moderato, Allegro*?

Я переворачиваю бинокль другим концом – столик уменьшается, отодвигается, кажется театрально-игрушечным. А что, если смотреть на все сверху? Я кладу предметы на пол, приближаю к ним лицо. Теперь ясно видно закупоренное горлышко бутылки и круг стакана, на раскрытой странице ноты видны так отчетливо, их можно услышать. А как мой натюрморт выглядит снизу?

Я снимаю со столика крышку и вместо нее кладу стекло, вынутое из книжной полки. На стекле вновь располагаю все предметы – раскрытые ноты, бутылку молока, стакан, карандаш, опрокинутый метроном. Ложусь на пол так, чтобы можно было смотреть снизу на то, что лежит на стекле. Теперь мне не видны нотоносцы, но видно обложку Гайдна, бутылка и стакан превратились в круги, а метроном и карандаш вообще исчезли – остались по ту сторону раскрытых нот. Марианна прерывает мои исследования перспективы. Из кухни еще долго доносится ее ворчанье. Мои попытки объяснить ей необходимость лежания на полу безрезультатны.

(«Поиски перспективы»)

(16)

За три года – с четырёх до шести лет, я исписала пять нотных тетрадей – три маленькие, толстенькие, в твёрдых обложках и две большие, красно-белые.

В тетрадях я записываю музыкальные истории, импровизации, голоса людей, птиц, зверей, а также песни и пьесы для фортепиано. Всё вместе – довольно много получилось. Вместе с Александром Алексеевичем Волгусновым мы про-

сматриваем мои нотные тетради, время от времени он просит меня проиграть ту или другую пьеску на фортепиано. В конце урока, за закрытой дверью он разговаривает с мамой, но я всё слышу.

– У Леры композиторские данные.

– Да, она все время импровизирует, вместо того чтобы серьёзно заниматься.

– Я имею в виду, ей нужно заниматься композицией.

– А разве она с Вами этим не занимается?

– Да, но я не композитор. Ей нужно заниматься с профессиональным композитором, а не с теоретиком. Скоро я ей ничем в этом смысле помочь не смогу.

–Так что же делать?

– В следующем году в Челябинске будет преподавать молодой композитор, Гальперин. Белицкий об этом на собрании сегодня говорил.

– Но ведь это в училище, преподавать он будет для взрослых студентов, а не для детей.

– Пусть приедет, освоится, а там и посмотрим.

(«Нотные тетради»)

(17)

В Челябинск, по приглашению директора училища, Бориса Михайловича Белицкого, приехал композитор из Москвы – Юлий Евгеньевич Гальперин. Я его уже видела – высокий, с романтической копной черных волнистых волос и карими глубокими глазами. Красавец-великан. В руках кожаный портфель, а там, наверное, новые симфонии и концерты.

– Вот у кого тебе нужно заниматься, – говорит Александр Алексеевич.

Волгуснов узнаёт, по каким дням и в каком классе преподает Гальперин, и обещает с ним поговорить обо мне. Я приношу все мои исписанные нотные тетради, отдаю Волгуснову. Мы с мамой остаемся в вестибюле ждать, а Волгуснов отправляется на переговоры с таинственным композитором. Его долго нет. Возвращается огорченный.

– Нет, он даже тетради смотреть не стал, наотрез отказался, – Александр Алексеевич вздыхает. – Говорит, что с детьми никогда не занимался, и не имеет ни малейшего желания.

Волгуснов возвращает мне тетради. Мама расстроена:

– Может, мне с ним поговорить? Ведь Лера не обычный ребенок.

– Бессмысленно, только разозлите его этим. Я ему говорил, что она лучше любого студента училища, но ему все равно. Для него это дело принципа. Он вообще считает, что детям не нужно заниматься композицией, потому что у них еще нет ни жизненного, ни исполнительского опыта.

– Так что же мы будем делать? – спрашивает мама. Волгуснов улыбается:

– Ну, я не совсем с пустыми руками вернулся. Время от времени Гальперин устраивает «классные вечера», когда собираются все его ученики, обсуждают разные темы, играют новые сочинения, импровизируют. Он согласился, чтобы Лера присутствовала на таком вечере, если будет сидеть тихо и никому не мешать.

– А почему я должна кому-то мешать?

– Я же говорю, у него нет опыта работы с детьми, он не знает, что от тебя ожидать.

– А когда следующий классный вечер? – спрашивает мама.

– Сегодня вечером, – Волгуснов смотрит на маму, – но Вам там быть нельзя, только Лере, и только в качестве слушателя, а не участника.

(«Новая звезда»)

(18)

К шести вечера мы возвращаемся в музучилище и поднимаемся в класс, в котором преподает Гальперин. По дороге мама меня инструктирует:

– Постарайся произвести на него хорошее впечатление.

– Как я могу производить впечатление, если я буду только тихо сидеть?

– Ну, не знаю… Улыбайся ему почаще, – советует мама.

– Если я буду все время улыбаться, как идиотка, то уж точно хорошего впечатления не произведу!

– А ты улыбайся не как идиотка, а как умная девочка.

– А ты видела, чтобы умные девочки улыбались?

– Господи, ну почему ты со мной все время споришь?! Я же тебе добра желаю!

Я насуплено молчу. И в самом деле, почему я все время спорю?

Мама робко стучит в дверь класса. Появляется Гальперин, смотрит на меня сверху вниз и морщится:

– Она еще меньше, чем я думал.

Мама пропускает его комментарий мимо ушей, вежливо здоровается. Гальперин приседает на корточки, так что его голова оказывается вровень с моей, и заглядывает мне в глаза:

– Значит так. Твой педагог Александр Андреевич говорит, что ты, несмотря на возраст, совершенно взрослый человек, и с тобой можно разговаривать как со взрослым, так?

– Александр Алексеевич, – поправляю я его.

– Что?

– Не Александр Андреевич, а Александр Алексеевич.

Мама предупреждающе наступает мне на ногу. Считается неприличным, когда дети указывают на ошибки взрослых, тем более, профессоров. Но ведь меня только что попросили вести себя по-взрослому, а не по-детски.

– Да, Александр Алексеевич, – поправляется Гальперин. – Я согласился, чтобы ты присутствовала на сегодняшнем уроке, но с условием, чтобы никто тебя не видел и не слышал. Я хочу возразить, что у меня, к сожалению, нет шапки-невидимки, поэтому при всем моем желании меня все равно увидят, но мама предупредительно снова наступает мне на ногу. Я закрываю рот, не произнеся ни слова. Гальперин спрашивает:

– Договорились?

Я согласно киваю, не решаясь открыть рот.

Гальперин встает, открывает шире дверь в класс:

– Тогда проходи.

(«Невидимка»)

(19)

Гальперин указывает мне на последнюю парту в углу класса. Здесь парты не такие, как у нас в школе, а просто деревянные столы и стулья, рассчитанные на взрослых – у меня лишь голова торчит над столом. Класс наполняется студентами – всего человек семь-восемь. Я никого из них не знаю. Студенты не улыбаются и почти не обращают на меня внимания, чему я рада. Рассматривая их, я робею – ну как Волгуснов мог даже предположить, что мне разрешат заниматься наравне с этими взрослыми, уверенными в себе людьми? Больше всего мне сейчас хочется спрятаться под партой, за которой я сижу, чтобы меня вообще не было видно. Но, подумав, я решаю, что этим я подведу Волгуснова, ведь он отрекомендовал меня как взрослого человека, а я никогда не видела, чтобы взрослые люди прятались под столами.

(«Приход композиторов»)

(20)

Начинается урок, и я расслабляюсь. Мне интересно. Студенты по очереди исполняют новые сочинения, рассказывают, анализируют их. Потом начинаются импровизации.

На уроках Волгуснова я часто импровизирую, и теперь мне хочется участвовать наравне с другими, но я помню свое обещание тихо сидеть. В

конце урока Гальперин играет тему, и спрашивает, мог бы кто-нибудь из присутствующих сымпровизировать фугу на эту тему.

Плотная девушка в белом пушистом свитере принимает вызов. Несмотря на сложность задания, импровизирует она быстро и уверенно, вызывая иллюзию, что перед нами законченное, давно существующее произведение, а не сиюминутный полет фантазии.

Гальперин довольно улыбается. Все хлопают, я тоже. Словно впервые вспомнив о моем присутствии, Гальперин спрашивает меня:

– Ну как, тебе понравилась фуга?

Вот он, мой шанс!

– Понравилась, – отвечаю я, стараясь придать голосу как можно больше солидности. – Но можно и лучше.

По рядам студентов прокатывается смешок. Теперь на меня все смотрят, как на какое-то диковинное насекомое, которое невесть как оказалось в классе. Я чувствую, как у меня начинают гореть щеки и уши. Улыбка Гальперина пропадает, и брови поднимаются так высоко, еще немного – улетят:

– Ах, вот как! Интересный поворот событий. Так может быть, ты нас просветишь, покажешь, как можно фугу на эту тему сымпровизировать лучше?

По классу опять прокатывается смешок. Студенты усмехаются. Я выбираюсь из-за стола, и иду к пианино, сердясь на себя за горящие щеки, но также чувствую азарт – ведь вот оно – рыбка клюнула на мою приманку, просто об этом еще никто не догадывается.

(«Уха из фуги»)

(21)

Я сажусь за пианино. Сидеть мне низко. Я оглядываюсь в поиске подставки, но ее нигде не видно. Ну да ладно, и так сойдет. Сейчас главное быстро выработать план действий.

Я кладу руки на колени и задумываюсь. Девушка в белом свитере очень хорошо импровизировала, почти виртуозно, но результат получился подражательный – в стиле слегка модернизированного Баха. Если я буду импровизировать в том же стиле, то навряд ли смогу сделать что-то более интересное. Мне нужен принципиально другой подход – раскрыть разные контрастные возможности темы. Я принимаю решение использовать форму двойной фуги. Двойная фуга – это когда используется и совмещается материал двух, часто контрастных тем. Мы уже анализировали подобные фуги на уроках Волгуснова. Сочинять двойные фуги сложнее, но столкновение материалов позволяет раскрыться темам с новой, неожиданной стороны. Мои размышления прерывает Гальперин:

– Ты забыла тему? Я могу повторить.

– Нет, я просто думаю.

– Ну, думай скорей, а то у нас урок заканчивается.

Но я уже готова. Девушка в белом свитере сыграла тему энергично, в том же темпе, как ее изначально сыграл Гальперин. Я же начинаю в медленном темпе, и характер темы меняется, напоминает русскую народную песню, задумчивую и грустную. Моя фуга трехголосная – голоса переплетаются витиеватым узором. Время сменить характер. На основе первых пяти нот темы я создаю новую тему – тревожно-энергичную, полную нетерпения. Голоса словно подстегивают друг друга, торопят.

Теперь я соединяю обе темы одновременно: печально-величавую в верхнем голосе, тревожно-нетерпеливую в среднем и нижнем. Напряжение нарастает. Я провожу первую тему октавами в левой руке – звучит она грозно-неотвратимо, а из второй темы устраиваю колокольный перезвон, как в моем любимом «Борисе Годунове» Мусоргско-

го. Все – пора кончать. Я заканчиваю апофеозом колоколов. Мои щеки горят. Импровизация мне самой понравилась. Снимаю руки с клавиатуры. В классе – тишина. Я смотрю на Гальперина. У него в глазах веселые зайчики, он усмехается, но усмешка эта, как мне кажется, адресована не мне, а студентам в классе.

(«Колокола»)

(22)

В музыкальной школе по специальности экзамены каждую четверть, плюс технические экзамены (гаммы, упражнения, этюды, чтение с листа), плюс конкурс этюдов, плюс концерты. У меня две «специальности» – флейта и фортепиано, я учусь в разных классах, ведь флейтой я начала заниматься позднее. Кроме того – уроки композиции у Гальперина в музучилище. Все остальные предметы, кроме хора, преподает Александр Алексеевич Волгуснов. Для нашего класса он разработал специальную программу, и, хотя его уроки традиционно называются «сольфеджио и муз. литература», он включил в них анализ музыкальных форм, импровизацию и основы дирижирования.

На уроках Александра Алексеевича принято петь с листа дуэты, а также трехголосные, а иногда и четырехголосные упражнения. Александр Алексеевич дает задания петь один голос, одновременно левой рукой играя на фортепиано второй голос, а правой – дирижировать. Или же петь, правой рукой показывая метр, а левой – фразировку, расчленение на мотивы. А еще мы на слух пишем диктанты, одноголосные и двухголосные. Диктант нужно записать с начала до конца с трех проигрываний. Как правило, это получается лишь у меня и Дениса Гольдфельда, остальным нужно 8–10 проигрываний. Но это несправедливо – у нас абсолютный слух, и какие-то вещи получаются легче. Поэтому Александр Алексеевич и спрашивает с нас строже. Возможно, это несправедливо. Почему Ваня Гришечев получает четверку за диктант, написанный с десяти проигрываний, а Денис и я – с пяти? Но я не возражаю против такой двойной системы – мне не хочется ничем разочаровывать любимого педагога.

(«Двойной стандарт»)

(23)

Я сижу на уроке сольфеджио и муз-литературы. Мне холодно. Я пересаживаюсь в самый угол класса, прислоняюсь к батарее. Батарея горячая, приятная. Я поднимаю рукав свитера и рассматриваю руку. Сыпь стала шелушиться. Значит, это всё-таки не аллергия, как надеялись врачи, а скарлатина. Но мне как-то все равно. Я кладу голову на руки и засыпаю. Меня будит Александр Алексеевич, трогает за лоб:

– Ты себя плохо чувствуешь?

– Да нет, нормально, – вяло отвечаю я, – только устала.

– У тебя температура.

– Ага. Это скарлатина.

– Что?!

– Скарлатина, болезнь такая.

– Это я знаю. А вот что ты здесь делаешь, я не понимаю, – Александр Алексеевич сердится, но я не понимаю, из-за чего.

– Я на урок пришла.

– Тебе дома нужно быть, в кровати. Лечиться. Подожди, я тебя после урока домой провожу.

– Дома ремонт.

– Лера, пойми, скарлатина – это опасно. С этим нельзя шутить.

После урока Александр Алексеевич берет меня за руку и доводит до дома. В квартире у нас женщина-маляр клеит обои. Марианна гремит чем-то на кухне, родителей дома нет. Александр Алексеевич проходит на кухню, аккуратно наступая на расстеленные на полу газеты и дожидается прихода мамы. Марианна наливает нам чай, но у меня слипа-

ются глаза, я забираюсь в самый дальний угол спальни и прячусь под всеми одеялами, которые могу отыскать. Ночью у меня температура поднимается за 40 градусов. Мне кажется, что я сижу на дереве, а вокруг поднимается пурга, но почему-то с дерева я слезть не могу. Дерево летит по ночному небу, и я не в силах остановить полет.

(«Скарлатина»)

(24)

Отвагу и трусость иногда сложно отличить друг от друга. Добро и зло могут иметь одинаковые черты. Александр Алексеевич Волгуснов говорит, что в жизни все зависит от угла зрения, от перспективы. Если смотреть на один и тот же предмет с разных точек, то воспринимать его будешь по-разному. Одна и та же тема может звучать совершенно по-разному, в зависимости от того что ее окружает – от аккомпанемента, фактуры, темпа, тембра. Это законы искусства. Неужели они переносятся и на жизнь, и не только на жизнь, но и на смерть?

(«Законы искусства»)

Для цитирования: Короленко, О.В. Творческий портрет и педагогические принципы Михеева Дмитрия Арленовича / О.В. Короленко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 25–31. – Библиогр.: с. 31 (1 назв.).

УДК 78.071

Короленко Олеся Викторовна,
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции
E-mail: Olesyakoroll23@mail.ru
Россия, г. Челябинск

КЛАСС КОМПОЗИЦИИ В ЮЖНО-УРАЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ ИСКУССТВ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация. *В данной статье изложена история возникновения класса композиции в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И. Чайковского, воспоминания А.Д. Кривошея и его выпускников.*

Ключевые слова: *композиция; выпускник; факультатив; Музыкальное училище; А.Д. Кривошей; Б. М. Белицкий.*

Olesya Korolenko,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Senior Lecturer of the Department of History, Music Theory and Composition
E-mail: Olesyakoroll23@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

CLASS OF COMPOSITION IN THE SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS P.I. TCHAIKOVSKY

Annotation. *This article describes the history of the emergence of the composition class at the South Ural Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, memoirs of A. D. Krivoshey and graduates of the composer.*

Keywords: *composition; graduate; elective; College of Music; A.D. Krivoshey; B.M. Belitsky.*

Зарождение класса композиции в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И. Чайковского имеет интересную историю, в которую вовлечены многие педагоги и выпускники института.

Большинство преподавателей, которые на данный момент преподают в ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, обучались здесь еще в те времена, когда институт состоял только из среднего звена и назывался Челябинским музыкальным техникумом, а затем училищем имени П.И. Чайковского. Они вспоминают годы учебы с теплотой, гордостью и высокой оценкой профессионализма педагогов, работающих в тот период.

Одним из таких студентов был весёлый, озорной и талантливый Анатолий Кривошей. Он прошел непростой путь обучения в Челябинском музыкальном училище, продолжив свое дальнейшее образование в Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, а затем в Уфимском институте искусств. По классу композиции Анатолий Давидович обучался у замечательных композиторов – Вадима Давидовича Бибергана и Евгения Николаевича Земцова.

А.Д. Кривошей

В своем труде «Композитор А.Д. Кривошей» Тамара Михайловна Белицкая отметила у композитора глубочайшее уважение и благодарность к своим педагогам: «Большое влияние на формирование его (А.Д. Кривошея) профессиональных и личностных качеств оказал преподаватель консерватории по классу композиции В.Д. Биберган. Он был не только талантливым музыкантом, но и человеком большого ума и отзывчивого сердца» [1, с. 21].

1982 год был ознаменован важными событиями в жизни Анатолия Давидовича. Во время съезда композиторов в общественном комитете партии, композитор, почетный деятель Союза композиторов России Евгений Георгиевич Гудков представил членам съезда молодого и перспективного композитора города Челябинска А.Д. Кривошея. Директор Музыкального училища, выдающийся общественный деятель Борис Михайлович Белицкий заинтересовался представленной личностью и, не дожидаясь окончания заседания, в перерыве съезда партии, пригласил Анатолия Давидовича преподавать композицию в Музыкальном училище. Работая в это время в Культурно-просветительском училище, А.Д. Кривошей не оставил своей должности, согласившись стать совместителем в Челябинском музыкальном училище. Он не только преподавал, учился, а также постоянно сочинял музыку. К этому времени у композитора накопился немалый багаж сочинений в самых различных жанрах. Музыку Анатолия Давидовича уже тогда с удовольствием исполняли коллективы и солисты города Челябинска и Челябинской области.

В советское время наличие в музыкальном профессиональном учебном заведении факультатива по композиции считалось большим достоинством и редкостью. Такую прерогативу имели только столичные вузы Минска и Москвы, а в периферийных средних учебных заведениях никогда не было подобной практики. Но, благодаря Б.М. Белицкому, впервые в провинциальном городе появился факультатив по классу композиции для студентов Челябинского музыкального училища. Первыми педагогами факультатива, которые занимались формированием творческого воспитания студентов, были: Заслуженный учитель РСФСР, одаренный теоретик Александр Алексеевич Волгуснов и композитор Юлий Евгеньевич Гальперин.

Из-за смены места жительства Юлий Евгеньевич был вынужден завершить свою педагогическую деятельность в Челябинске и передать его другому, не менее уважаемому и талантливому коллеге. Ю.Е. Гальперин обратился к А.Д. Кривошею, с просьбой заменить его и перейти в штат Челябинского музыкального училища. Диалог между ними продолжался длительное время, был весьма важным, серьезным и значимым шагом на пути дальнейшего развития класса композиции в данном учебном заведении. Этот разговор был совмещен с размеренной прогулкой по городскому саду им. А.С. Пушкина.

А.Д. Кривошей и Ю.Е. Гальперин

В интервью Анатолий Давидович выражает гордость за этот момент в своей жизни. Ведь он попал в училище не по блату, а по приглашению одних из самых уважаемых людей в Челябинской области. Данный факт указывает на неоспоримый талант А.Д. Кривошея, необыкновенные человеческие качества, харизму, обаяние, педагогические перспективы, которые заметили Б.М. Белицкий и Ю.Е. Гальперин.

А.Д. Кривошей, став единственным профессиональным композитором в Челябинском музыкальном училище, расширил и углубил класс композиции, наполнил его квалифицированным подходом к самому начальному композиторскому опыту студентов и учащихся, которые приступали к сочинению музыки.

Первой ученицей в классе композиции была Валерия Авербах. На уроках А.Д. Кривошей из детских пьесок направил одаренную девочку Леру на высокопрофессиональный путь, по которому она следует и в настоящее время. Сейчас она известный на весь мир композитор, пианист, поэт, сумевшая раскрыть свои таланты и добиться высочайших успехов в области искусства.

Факультативный класс композиции существовал более 20 лет. Он ежегодно наполнялся пятнадцатью-двадцатью студентами различных специальностей, желающих научиться сочинять музыку. Одним из таких студентов был Дмитрий Поляков, ведущий симфонист России, композитор, окончивший Московскую консерваторию. В студенческие годы Дмитрий обучался в Челябинском музыкальном училище по специальности «Хоровое дирижирование» и совмещал это с занятиями у Анатолия Давидовича. Композицией успешно занимался Дмитрий Брода. После окончания среднего специального образования он успешно поступил в Берлинскую консерваторию. Председатель союза композиторов России, победитель конкурса «Человек года–2018», профессор ЧГИК Татьяна Шкербина; профессор ЧГИК, член Союза композиторов России Алан Кузьмин; композитор Казахстана, постоянный член жюри Международного конкурса композиторов имени С.С. Прокофьева Татьяна Ивлева; выпускница Москов-

ской консерватории Лариса Селезнева и многие другие известные композиторы успешно обучались в студенческие годы у А.Д. Кривошея.

В 2003 году руководство Челябинского института музыки им. П.И. Чайковского открыло специальность «Композиция» в рамках высшего профессионального образования. Это было непростое время для подобных решений. Вокруг всё закрывалось – специальности и высшие учебные заведения. Но благодаря долголетней и плодотворной работе Анатолия Давидовича, наличию 21 лауреата престижных конкурсов, 2 лауреатов высокой театральной премии «Золотая маска» и многим другим достижениям педагога, решением Учебно-методического объединения специальность была открыта.

Первый выпуск профессиональных композиторов Челябинского института музыки состоялся в 2008 году. Выпускалось 5 композиторов: доцент ЮУрГИИ, член Союза композиторов России Полина Сергиенко; выпускник ассистентуры-стажировки, преподаватель ЧГИК, художник Олеся Дудник; педагог и композитор Елена Ступак; педагог, активный участник молодежной секции Союза композиторов России Елена Бессмертных; московский композитор Александр Великанов.

С момента открытия специальности «Композиция» прошло более 10 лет, всё это время ежегодно кафедра истории, теории музыки и композиции выпускает от 1 до 5 композиторов в год.

Выпускники класса композиции 2008 года с преподавателями ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского и членами государственной экзаменационной комиссии

За время существования класса композиции был единственный опыт набора заочного курса обучения композиторов. В него вошли Олег Валавин – заведующий отделением духовых и ударных инструментов Губкинской музыкальной школы Ямало-Ненецкого АО и Екатерина Черникова, окончившая аспирантуру, преподаватель в Ханты-Мансийском автономном округе.

Все выпускники Анатолия Давидовича являются лауреатами различных международных и всероссийских конкурсов. Евгения Свиридова и Олеся Дудник в студенческое время завоевали престижную награду – серебряный знак отличия «Национальное достояние».

Обучаясь в классе Анатолия Давидовича, мне повезло стать лауреатом международных и всероссийских конкурсов, опубликовать научные статьи в различных изданиях и сочинить немало различных произведений, от несложных пьес для фортепиано до симфонических и хоровых произведений. В каждом произведении и буквально в каждой ноте ощущается серьезная доскональная совместная работа студента и педагога. На уроках композиции прорабатывалось абсолютно всё: стиль, текст, драматургия, приемы развития, оркестровка, штрихи и многое другое.

Все выпускники класса композиции связали свою жизнь с музыкой и бесконечно благодарны за это таланту нашего выдающегося педагога А.Д. Кривошея.

В беседе с выпускником ассистентуры-стажировки, композитором, педагогом, лауреатом всероссийских и международных конкурсов Шамилем Сабировым, удалось узнать: «Уроки Анатолия Давидовича помогают не только в сочинении музыки, но и в далеких от композиции ситуациях» (Из беседы с Ш. Сабировым от 14.10.2020, записи находятся в личном архиве автора). Так и есть, ведь главное не только – что преподавать и чему учить, но и манера преподавания, подход к своему делу, открытость, честность, доброта – именно это передается обучающимся у А.Д. Кривошея и остается навсегда.

В.В. Бондарева, выпускница ассистентуры-стажировки, композитор, педагог, лауреат всероссийских и международных конкурсов года, вспоминает: «Анатолий Давидович – один из тех людей, которого можно слушать бесконечно. Причем не важно, дело касается узкоспециальных задач, искусства, литературы или чего-то другого. Это, возможно, звучит довольно тривиально, но это действительно так. Мы даже часто ходили на уроки друг к другу или все вместе сидели несколько уроков подряд. Просто потому что было интересно слушать. Анатолий Давидович всегда для меня останется одной из самых многогранных и ярких личностей. Также меня всегда поражало и будет поражать его умение разбирать наши работы так, что даже после неудач желание продолжать трудиться, никогда не пропадало. Даже наоборот. Я занималась музыкой с детства, но то, как я ее стала воспринимать после окончания класса композиции в институте, стало переворотом в моем сознании. Мне кажется, дальтоники испытывают что-то похожее, когда в первый раз надевают специальные очки. И Анатолий Давидович навсегда останется для меня человеком, подарившим мне такие “очки”» (из беседы с В.В. Бондаревой от 27.10.2020, записи находятся в личном архиве автора).

Елена Ступак, выпускница Анатолия Давидовича 2008 года, лауреат всероссийских и международных конкурсов, педагог, в беседе сообщила: «Я благодарна Анатолию Давидовичу за то, что он научил меня мыслить гораздо шире. Он учил, что сначала должна родиться идея, а потом все остальное ей подчиняется. Принесла как-то на урок целый лист нотного текста. Весь день его сочиняла, каждую ноту продумывала, а Анатолий Давидович разом все мои «труды» перечеркнул – сел за фортепиано и тут

же наиграл, как нужно – одновременно ярко и просто. С тех пор я старалась увидеть сначала общую картину, сделать набросок, а потом его детализировать» (из беседы с Е. Ступак от 31.12.2020, записи находятся в личном архиве автора).

Мария Шаврина, выпускница специальности «Композиция», лауреат всероссийских и международных конкурсов, поделилась: «Впечатления очень яркие. Можно сказать, что с Анатолием Давидовичем я открыла для себя музыку современных уральских композиторов и «проникла в суть» музыки XX и XXI века в целом» (из беседы с М. Шавриной от 9.10.2020, записи находятся в личном архиве автора).

Когда бесконечно талантливый человек оказывается еще и с большой открытой душой, по-настоящему интересуется каждым своим учеником, то у него появляются последователи. Образуется группа композиторов, которые уже сами обучают композиции, сочиняют музыку и ценят каждую секунду общения с самым важным человеком в своей профессии. Потому что тот, кто научил, направил, поддержал в трудную минуту, заслуживает наибольшего уважения и любви.

Уроки композиции имели накопительный характер и, сочиняя дома очередной фрагмент, мы мысленно общались с Анатолием Давидовичем, представляя его критику в адрес написанного музыкального материала. Этот диалог остался с нами навсегда, и даже после окончания ассистентуры-стажировки, когда показывать свою музыку уже никому не надо.

Лауреаты III Всероссийского конкурса молодых композиторов имени С.С. Прокофьева с А.Д. Кривошеем, 2012 г.

Во время интервью Анатолий Давидович поделился секретом своей успешной педагогической деятельности: «Отличительная черта нашего класса композиции заключается в том, что он вырос из училища, поэтому отношение к студентам такое же, как к детям – бережное, трепетное, чтоб они не напугались сложности нашей профессии. Для меня важно их лелеять, помогать им и обязательно поддерживать. Моё жизненное кредо – всё, что могу сделать, помогу! Не жалею ни о ком, кому посодействовал. Иногда есть сомнение, не слишком ли много оказывал помощи студентам. Потому что, получая диплом и попадая в безграничное пространство свободного плавания, некоторые выпускники теряли себя, переставали двигаться вперед, пропадала активность и целеустремленность, без которой композитору не добиться успеха. Главная идея моей педагогической работы: выучить художника, а не композитора! Нужно всегда помнить о том, что, преодолевая все сложности на своем пути, нужно продолжать двигаться вперед к поставленной цели, несмотря ни на что, тогда обязательно будет результат» (из беседы с А.Д Кривошеем от 22.11.2020, записи находятся в личном архиве автора).

Анатолий Давидович – уникальный художник, выдающийся педагог, невероятно отзывчивый человек, которого все выпускники очень любят и всегда помнят, что благодаря таланту дорогого педагога мы имеем право называть себя композиторами.

Литература:

1. Белицкая, Т.М. Композитор А.Д. Кривошей / Т.М. Белицкая. – Челябинск : Челябинское высшее музыкальное училище (вуз) им. П.И. Чайковского, 1998. – 106 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Belitskaya T.M. Composer A.D. Krivoshey / T.M. Belitskaya. – Chelyabinsk : Chelyabinsk Higher Music College (University) named after P.I. Tchaikovsky, 1998 . – 106 p. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Секретова, Л.А. Ранние фортепианные вариации Л. Бетховена (боннский и венский периоды) / Л.А. Секретова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 32–38. – Библиогр.: с. 38 (4 назв.).

УДК. 78.071.1

Секретова Лариса Адольфовна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
кафедра истории, теории музыки и композиции, доцент
E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru
Россия, г. Челябинск

РАННИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ Л. БЕТХОВЕНА (БОННСКИЙ И ВЕНСКИЙ ПЕРИОДЫ)

Аннотация. *Статья посвящена исследованию эволюции жанра вариаций в творчестве композитора-классика – Л. Бетховена; выявляются проблемы традиций и новаторства в вариациях раннего периода, их соотношение и взаимодействие в конкретных вариационных циклах.*

Ключевые слова: *вариационный цикл; группировка; сквозное развитие; мотивно-тематические связи; фортепианная техника.*

Larisa Secretova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts them. P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of Department of History, Music Theory and Composition
E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

EARLY PIANO VARIATIONS L. BEETHOVEN (BONN AND VIENNESE PERIODS)

Annotation: *The article is sanctified to research of the evolution of genre of the variations in the work of the classical composer L. Beethoven; the problems of tradition and innovation in the variations of the early period, their correlation and interaction in specific variation cycles are revealed*

Keywords: *variation cycle; groupment; through development; reason-thematic connections; piano technique*

Наряду с такими крупными жанрами, как фортепианный концерт, сонаты, симфонии, квартеты, вариации явились мощными показателями эволюции стиля Л. Бетховена. В его творчестве происходит существенная трансформация: от салонных несложных пьес для домашнего музицирования до гигантских циклов – 32 Вариаций и Вариаций на вальс Диабелли ор. 120.

Л. Бетховен – автор почти сорока шести фортепианных вариационных циклов, часть из которых написаны только для фортепиано. 1780–1800 гг. знаменуют самый активный период как его исполнительской, так и композиторской деятельности.

Среди тем бетховенских вариационных циклов встречаются как оригинальные темы, так и песни народов различных стран и национальностей. Приблизительно двадцать вариационных циклов имеют в основе тирольские, австрийские, швейцарские, британские, ирландские, а также русские и украинские темы

Во главе циклов, написанных Бетховеном до 1802 года, темы популярных опер – таких, как «Фальстаф» А. Сальери, «Ричард Львиное Сердце» А. Гретри, «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» В. Моцарта.

Все самостоятельные вариационные циклы имеют место уже в раннем боннском периоде. Первое произведение, которому уделяют внимание исследователи – Девять вариаций на марш Э. Дресслера WoO 63, которые сочинены юным Бетховеным.

Здесь ощущается влияние стилей К.Г. Нефе и К.Ф.Э. Баха. Однако потребность к углублению содержания влечет за собой органичное сочетание внутренней энергии и, одновременно, – умеренности в проявлении чувств. Траурная тема марша Дресслера так не похожа на темы современников Л. Бетховена. Произведение предвосхищает Тридцать две вариации c-moll и по тональности, и по напряженности развития. Семантика лада трактуется здесь композитором как средоточие интенсивной динамики, резких контрастов и большого напряжения. Эта тональность имеет большое значение и в других вариациях композитора. Значительным драматизмом отличается, например, седьмая вариация цикла на тему Хайбеля WoO 68, чей драматизм усиливается большим взлетом динамики.

В цикле на тему Дресслера мы встречаем иное соотношение минора и мажора, нежели чем в минорных вариационных циклах Моцарта. Так, Моцарт после мажорной вариации всегда возвращает минорный лад, в котором и завершается все произведение. В цикле на марш Дресслера финальная вариация - жизнерадостное, незатейливое, Allegro, являющееся итогом развития. У Бетховена это исключение: все более поздние минорные вариационные циклы заканчиваются в миноре.

Особое место в этом ряду, занимают Двадцать четыре вариации WoO 65, основанные на ариетте В. Ригини “Venniamore” и сочиненные в 1788 году в Майнце. В них особенно привлекательными оказываются разнообразие фактуры и контрастность образов.

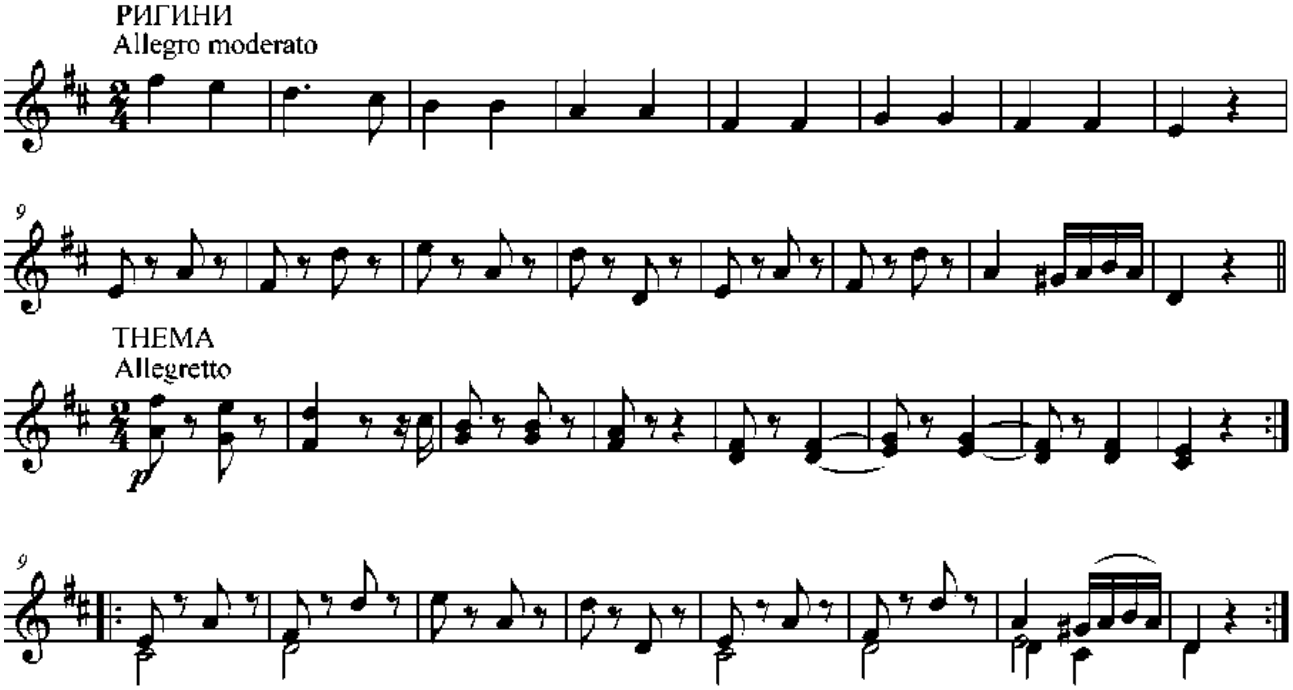
Данные качества еще более усилены во второй редакции 24 вариаций, которая вышла, в венском издательстве И. Трэга. В это время, фортепианное письмо Бетховена уже существенно развилось, эволюционировало, что было подпитано совершенным владением фортепиано и действенно-активным концертным пианизмом, который поразительно сочетался с выразительностью и тонкостью деталей. Это обусловило значительное отличие данных вариаций от детских пьес на марш Дресслера WoO 63, но и от циклов на темы К. Диттерсдорфа WoO 66 и графа Ф. Вальдштейна WoO 67.

В наследовании определенных приемов компоновки и группировки пьес, Л. Бетховен, с одной стороны, – вводит приемы, характерные для своих более зрелых сочинений, с другой, продолжает и развивает традиции вариационных циклов В. Моцарта. Традиция помещения перед финалом развернутой медленной вариации выдает стиль Моцарта. Кроме того, воздействие манеры великого предшественника проявляется на уровне интонации, фактуры, гармонии и структуры.

Однако, уже здесь, ведущим оказывается принцип мотивной разработочности, ставший впоследствие стержнеобразующим в творчестве композитора, вопреки моцартовскому принципу орнаментации. Кроме того, у Бетховена при-

меняется большее количество вариаций, нежели чем у его предшественника.

Вариации WoO 65 являются предтечей некоторых поздних вариационных циклов Бетховена. Басовая линия, претендующая на самостоятельность, приводит, к образованию двойных вариаций, предвосхищая 15 вариаций ор. 35 с фугой.

По своей структуре тема цикла представляет собой квадратный 16-тактовый период неповторного строения, где в первой его части используется только фортепианное сопровождение, а во второй добавляется вокальный голос (примеры 1, 2).

С точки зрения мелодизма тема лишена яркой индивидуальности, не содержит ярких типичных гармонизацией и оригинальных клише. Она относится к разряду «обобщенных тем» (классификация В.А. Цуккермана). Это угадывается в связи с традициями австрийской песенности, узнаваемой в характерных контурах мелодической линии и каденционных оборотах. На самом деле именно схематичное строение темы таит в себе гигантские возможности для дальнейшего варьирования.

Большую цельность придает циклу использование данной темы в качестве единого «строительного материала» и сходных интонационно-ритмических элементов. Изобретательность мотивно-интонационной разработки материала является яркой отличительной стороной произведения. Немаловажная роль в композиции цикла принадлежит фактуре и разнообразным способам изложения. Назовем «тональные блуждания» в заключительной вариации, которые начинаются с необычного тонального плана в тональность B-dur, захватывая G-dur, при этом высвечивая кадансовый квартсекстаккорд c-moll, As-dur с его мажорной и минорной субдоминантой – Des-dur, des-moll. Об этом же свидетельствуют и продолжительные органные пункты в Вариациях 1, X, XII, XVII, которые обращают нас к интонационному языку и колориту музыки композиторов-романтиков.

Отметим, что финалу принадлежит особой место в цикле. Общеизвестно, что у композиторов венской школы последняя вариация как правило становится кульминационной точкой сочинения. Это подчеркивается многими средствами: привнесением разработочного развития, осложненного смелыми отклоне-

ниями, относящимся к не родственным тональностям. У Бетховена таковые имеются в Вариациях на тему Хайбеля WoO 68 (A – fis), Двенадцати вариациях на тему русского танца Враницкого WoO 71, Восьми вариациях на тему Гретри WoO 72. Данный прием направлен на усиление главной тональности путем контрастного сопоставлениями с другими.

Еще большей цельности формы и непрерывности развития способствует прием ложной репризы. Мастерски примененный ладотональный сдвиг служит большей напряженности, нерядоположенности звучания, нарушает традиционную логику. Такой прием достаточно часто встречается в финалах вариационных циклов Й.Гайдна, В.Моцарта. Однако в бетховенских Вариациях WoO 65 - это скорее реминисценция темы, отсылающая нас к циклам Ф.Шуберта.

Закономерна для композитора и особая компоновка цикла, где соперничают между собой калейдоскопическая пестрота вариаций и относительно их большая слитность, черты столь характерные для манеры письма шумановского «Карнавала».

Кроме того, в вариациях WoO 65 можно отметить интересные примеры полифонического изложения темы (Вар. XIX – канон, в Вар. VII и XXI – фугато). Вариация I и, особенно, Вариация IX содержат стилевые реминисценции барочного стиля. При этом, необходимо указать, что в настоящем цикле практически не встречается жанрового трансформирования тем.

Произведение не изобилует контрастами, пожалуй, единственным значительным контрастом является противопоставление Вариации XXШ всему предшествующему материалу. Учитывая ее положение в зоне золотого сечения, темповое соотношение (Allegretto – Adagio sostenuto) и – самое главное – масштаб и насыщенность ее развития, можно ее считать вершиной произведения.

Итак, главная особенность Двадцати четырех вариаций состоит в яркой контрастности образов, динамичности развития тематического материала, разнообразии фактуры. Характер музыкальных образов и их развитие сочетается с постепенным усилением контрастности. Если начальные вариации контрастируют друг другу по типу артикуляции, то начиная со следующей группы, они резко контрастны в динамическом отношении.

Налицо доминирование минорных вариаций, когда двенадцатая и тринадцатая рельефно противопоставлены друг другу. Темповый контраст четырнадцатой вариации подчеркивается радикальной сменой метра с 2/4 на 3/8. Противопоставление здесь усилено перепадами динамики: как видно, апогея темповые контрасты достигают в двух последних вариациях цикла.

Вариационное мышление Бетховена в Двадцать четырех вариациях на ариетту Ригини WoO 65 богато тонкими выразительно-смысловыми оттенками. Приведем пример, когда последний раздел коды демонстрирует непреклонный остинатный повтор одного и того же оборота связанный с противоположно направленным приемом: постепенным угасанием динамики и ослаблением темпа.

Дополнительные тематические связи второго плана обнаруживаются в цикле благодаря схожим методам разработки материала. К этому в первую очередь следует отнести фактурное сходство Вариаций VII, XIX, XXI. Не исключением является органный пункт в начале Вариаций I, X, XII, XVII, XXI, изобилие триолей (V и XV), терцовых (VI, IX) и октавных ходов (XIII и XIX).

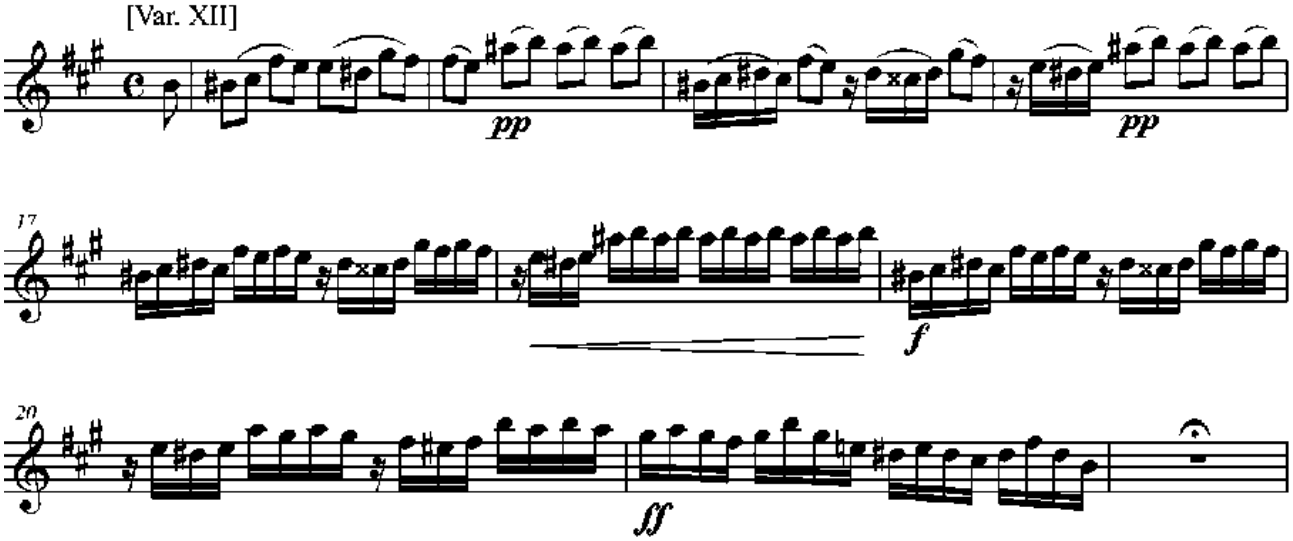
Некоторое ослабление драматизма встречаем в XXШ пьесе, которое распространяется и на окончание заключительной вариации. Здесь возникает прямая аналогия между заключительным разделом Вариации XXIV (Presto assai) и

кодой первой части Сонаты ор. 81. Аналогия проявляется в рассеивании тематического материала, утяжелении фактуры, посредством постепенного увеличения длительностей, последовательном уменьшении динамики.

К вышеизложенному добавим, что циклу на тему Ригини принадлежит особое место среди других сочинений композитора. Его роль в формировании стиля, определении направления творческих поисков очень значительна. По своему масштабу и контрастам, цикл приближается к Тридцати двум вариациям целостностью и интенсивностью развития и инновационными подходами к методам тематического развития материала.

Тринадцать вариаций на тему К. Диттерсдорфа WoO 66 (1792 г.) из оперы «Красная шапочка», завершают боннский периода творчества композитора. В них применяются характерные для комической оперы типичные приемы музыкальной буффонады: здесь царит юмор и остроумные выдумки - скороговорка, многократные повторения одной и той же фразы, фермата, прерывающая течение мелодии.

В ряду пьес произведения приковывает к себе внимание Двенадцатая вариация, которая выделяется на основе варьирования четырехкратно повторяющегося мотива. Гигантская волна нарастания подчеркивается с помощью сочетания *crescendo* от *pp* до *ff* и связана с ритмическим сжатием длительностей (пример 3).



В данном вариационном цикле заметен выход за рамки единого темпа, указаны точные авторские ремарки, касающиеся характера исполнения. Темповые изменения имеют место и внутри самих вариаций - встречаются эпизоды импровизационного характера – лирические переходы, прерывающие сквозное течение цикла.

Обращает на себя внимание оригинальный прием – введение небольшого эпизода между двумя последними вариациями, основанными на начальном мотиве темы. Указанный эпизод близок завершающим оборотам коды Вариаций на тему Ригини и завершается постепенно угасающей ферматой. Полифункциональность и неустойчивость его очевидна: с одной стороны это кода, с другой - переход к XIII вариации.

Не менее оригинальным выглядит введение Capriccio, оканчивающегося на доминанте к c-moll и приводящего к виртуозной каденции финальной вариации Marcia vivace. Указанный прием мы встречаем в переходе к заключительной восьмой вариации цикла на тему графа Вальдштейна WoO 67. Эффекты подобного рода Л.Бетховен неоднократно использовал и в более зрелых произведениях: например, в Вариациях ор. 120,

когда после фуги появляется медленный эпизод, приводящий к завершению цикла.

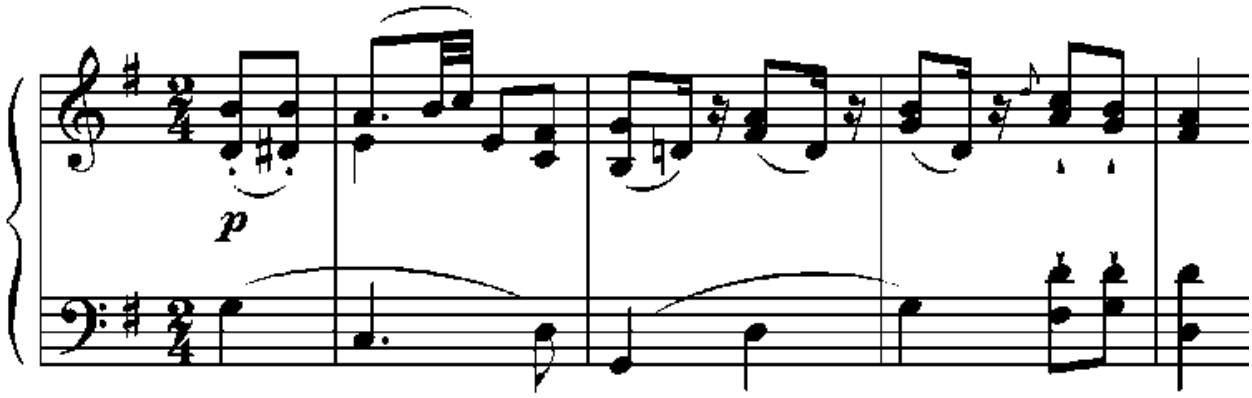
Кроме того, в Тринадцати Вариациях тему К. Диттерсдорфа WoO 66 (1792 г.) Бетховен многосторонне раскрывает потенциальные возможности темы, ее многообразный жанровый облик, как бы намечая и подготавливая переход от строгих фигурационных циклов к жанрово-характерным.

В вариациях 1790-х годов Бетховен обращается к популярным мелодиям из популярной оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная Мельничиха». В нем внимание Бетховена привлекли темы, близкие по стилю народным песням, отличающиеся доступностью и непосредственностью.

Следующие вариационные циклы – Четырнадцать вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели Es-dur WoO 74 и Шесть вариаций для фортепиано не менее существенно предвосхищают зрелый фортепианный стиль Бетховена.

Шесть легких вариаций G-dur WoO 77 (1800 г), явились первым вариационным циклом для фортепиано на собственную тему. Небольшое по размеру произведение камерного характера демонстрирует отказ от новаторских приемов, применяемых для более ранних циклов: отсюда единство метра и классический тональный план (пример 4).

Thema **Andante, quasi Allegretto**



Близость по тематическому развитию и фактуре вариациям C-dur Hob. XVII:5 Й. Гайдна заключается в количестве пьес и расположении минорной вариации ближе к концу произведения, родстве с минорной темой, что напрямую связано с воздействием логики двойных вариаций Й.Гайдна. Отличие выражается в том, что бетховенская вариация в миноре больше контрастирует теме в плане ритмики, регистра и фактуры. Симптоматично, что ее основная часть изложена унисонами в низком регистре, придавая теме суровую сосредоточенность.

В легких вариациях G-dur достаточно проявлены и мотивные связи. Нисходящая интонация квинты в басу темы приобретает большое значение и служит стимулом дальнейшего развития в кодовом разделе цикла.

Таким образом, Л.Бетховен развивает свойственные Гайдну, приемы и принципы варьирования. Указанный прием интонационного единства станет основополагающим в поздних крупных вариационных циклах Бетховена.

Таковы в общих чертах особенности ранних фортепианных вариационных циклов Бетховена.

В заключение подчеркнем, что ранние бетховенские циклы намечают перспективные пути развития жанра, являясь предтечей более зрелых сочинений композитора.

Литература:

1. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. – Москва : Музыка, 1976. – 268 с.- Текст: непосредственный

2. Протопопов, В.В. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1–81 / В.В. Протопопов. – Москва : Музыка, 1970. — 329 с. – Текст : непосредственный.

3. Максимов, Е.П. Фортепианное творчество Бетховена в рецензиях его современников / Е.И. Максимов. – Москва : Прест, 2001. – 84 с. – Текст : непосредственный.

4. Максимов, Е.И. Фортепианные вариации на оригинальные темы в классико-романтическую эпоху / Е.И. Максимов. – Москва : ОнтоПринт, 2013. – 304 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bobrovskiy V.P. Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy / V.P. Bobrovskiy. – Moskva : Muzyka, 1976. – 268 s.- Tekst: neposredstvennyy

2. Protopopov, V.V. Printsipy muzykal'noy formy Betkhovena. Sonatno-simfonicheskie tsikly or. 1–81 / V.V. Protopopov. – Moskva : Muzyka, 1970. — 329 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Maksimov, E.P. Fortepiannoe tvorchestvo Betkhovena v retsenziyakh ego sovremennikov / E.I. Maksimov. – Moskva : Prest, 2001. – 84 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Maksimov, E.I. Fortepiannye variatsii na original'nye temy v klassiko-romanticheskuyu epokhu / E.I. Maksimov. – Moskva : OntoPrint, 2013. – 304 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Степанова, Н.В. Актуальность развития ассертивности у музыканта-исполнителя в процессе профессиональной подготовки / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 39–43. – Библиогр.: с. 43 (5 назв.).

УДК 37.01

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

АКТУАЛЬНОСТЬ РАЗВИТИЯ АССЕРТИВНОСТИ У МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

Аннотация. *Автор статьи обосновывает важность развития у музыканта-исполнителя такого профессионально важного качества, как ассертивность. Ассертивное поведение определяет эффективность и результативность творческих контактов музыканта-исполнителя, обусловленных спецификой его будущей профессиональной деятельности.*

Ключевые слова: *профессиональная подготовка; музыкально-исполнительская деятельность; профессионально важные качества; ассертивность.*

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

RELEVANCE OF ASSERTIVENESS DEVELOPMENT FOR A PERFORMING MUSICIAN IN THE COURSE OF PROFESSIONAL TRAINING

Annotation. *The author of the article substantiates the importance of developing such a professionally important quality as assertiveness in a musician-performer. Assertive behavior determines the effectiveness and efficiency of creative contacts of a musician-performer, due to the specifics of his future professional activity.*

Keyword: *professional training; musical and performing activity; professionally important qualities; assertiveness.*

Система профессионального образования специалиста в области музыкального искусства осуществляет подготовку музыканта-исполнителя, сферой будущей деятельности которого являются концертно-творческие организации (театральные и концертно-филармонические объединения) и образовательные учреждения сферы искусства (музыкальные колледжи, консерватории и др.). Поэтому подготовка музыканта-исполнителя осуществляется с учетом особенностей и условий его будущей профессиональной деятельности. Как правило, кроме фундаментальных знаний, которые являются частью це-

лостного культурного процесса, происходит становление духовного мира музыканта-профессионала, его личностных качеств, которые позволяют максимально эффективно реализовывать свои природные возможности, развивать свою общую и художественно-коммуникативную культуру. Именно современная практика обучения и воспитания профессионалов нового поколения ставит задачу решать проблемы учебного сотрудничества, находить действенные методы и способы организации учебного процесса, реально подготавливающего будущего музыканта-профессионала к конструктивному и плодотворному взаимодействию в современном социуме.

В рамках нашего диссертационного исследования мы обосновали комплекс профессионально важных качеств, «способных оптимизировать межличностное взаимодействие музыкантов в процессе исполнительской деятельности, что, в конечном счете, обеспечивает не только качество творческих контактов, но и качество музыкальной интерпретации» [3, с. 5]. К структурным компонентам этого комплекса мы отнесли такие коммуникативно-исполнительские качества, как: *контактность* (открытость к общению и взаимодействию); *конструктивность* (направленность на разрешение проблем и конфликтов); *эмоциональный интеллект* (интеллектуальное управление эмоциями); *ассертивность* (корректное и доброжелательное убеждение); *ситуативная креативность* (творческое решение нестандартных ситуаций) [3, с. 9]. Наиболее подробно остановимся на структурном компоненте комплекса профессионально важных качеств – ассертивности.

Прежде чем рассмотреть реализацию и значимость этого компонента в интересующем нас аспекте, а именно, музыкально-исполнительской деятельности, обратимся к этимологии понятия «ассертивность».

Ассертивность (от англ. assert) – утверждать, защищать, доказывать, отстаивать. В большом психологическом словаре этот термин трактуется как «способность человека уверенно и с достоинством отстаивать свои права, не попирая при этом прав других» [2, с. 9]. В популярной психологической энциклопедии ассертивность определяется как «личностная черта, которая характеризуется как автономия, независимость от внешних влияний и оценок, способность самостоятельно регулировать собственное поведение» [4, с. 58].

Концептуальные основы теории ассертивности в психологии были заложены в конце прошлого века американским психологом Э. Солтером и чешскими психологами В. Каппони и Т. Новак. Изначально ассертивность трактовалась как «самый оптимальный способ межличностного взаимодействия, позволяющий добиваться своего» [5]. Более поздние исследования А.А. Леонтьева, Т.А. Коробковой, В.И. Крючкова, С.А. Степанова, Е.В. Хохловой и др. значительно расширили понимание ассертивности, поэтому понятие приобрело многоаспективный характер, которое трактовалось: «как образ жизни человека; как характерное поведение в типичных социальных ситуациях; как отношение к другим и себе самому; как личностная характеристика» [5]. Важной отличительной чертой концепции ассертивного поведения является «утверждение себя, своей личности, когда мы умеем выражать свою позицию уверенно и твердо, не впадая в агрессию и не позволяя другим людям манипулировать собою. Это предполагает рост самосознания, умение знать, любить и понимать свое истинное «Я». Для этого необходимо научиться слушать окружающих и откликаться на их потребности, не пренебрегая собственными интересами и не поступаясь принципами» [3, с. 1].

Если обобщить все вышеперечисленные аспекты толкования данного

понятия, можно сказать, что ассертивность следует рассматривать как субъектное качество личности, основополагающими принципами которого является адекватное поведение человека в обществе, обусловленное с одной стороны умением настойчиво и убедительно отстаивать свою позицию, с другой – умением проявлять корректное и уважительное отношение к оппоненту. Таким образом, ассертивность – это, своего рода, механизм конструктивного межличностного взаимодействия, способствующий достижению самоактуализации человека в социуме.

Экстраполируем концептуальные основы теории ассертивности в контекст музыкально-исполнительской деятельности. Актуальность развития такого профессионально важного качества, как ассертивность, продиктована спецификой будущей профессиональной деятельности специалиста, которая ориентирована на реализацию его творческого потенциала, как в сольном исполнительстве, так и в различных формах коллективного творчества (оркестре, хоре, камерно-вокальных, камерно-инструментальных и фортепианных ансамблях). Однако следует отметить значимые отличия в организации координационных процессов внутри различных коллективных форм музыкального исполнительства. Так, например, в крупных исполнительских коллективах – оркестре или хоре, взаимоотношения музыкантов базируются на принципе подчинения единовластной воле дирижера. В камерных коллективах, где главенствует принцип паритетных отношений, между участниками выстраиваются отношения иного рода, обусловленные их более тесным контактом, непосредственным взаимовлиянием и воздействием друг на друга. Возникают межличностные отношения, порождающие взаимосвязь и взаимообусловленность участников процесса взаимодействия, и этим процессом можно и нужно управлять. Поэтому поступательное внедрение в процесс профессиональной подготовки музыканта-исполнителя различных коллективных форм творческой деятельности детерминирует развитие у будущего специалиста ассертивности, позволяющей организовывать эффективные способы творческого сотрудничества.

Поскольку важнейшая цель музыкально-исполнительской деятельности заключается в передаче музыкальной информации от композитора к слушателю, то основной характеристикой, определяющей специфику совместного исполнительского творчества, является коллективное начало, обусловленное возникновением межличностных отношений. Коллективу музыкантов предстоит совместно осуществить интерпретацию и передачу музыкально-художественного произведения от композитора к слушателю. Межличностная составляющая представлена единением различных типов характеров, темпераментов, степени музыкальности, образного и логического мышления, а также способностью адаптироваться друг к другу в процессе совместной деятельности. Качество межличностного взаимодействия обусловлено мотивами профессиональной деятельности – постановкой исполнительских задач, определением целей совместной деятельности и роли каждого участника творческого коллектива в их реализации. Соответственно, участникам творческого коллектива необходима определенная способность управлять своим эмоциональным состоянием, конструктивно и плодотворно взаимодействовать с партнерами, быть открытым для жизненного и профессионального опыта.

В контексте музыкально-исполнительской деятельности сущность ассертивности заключается в способности музыкантов выстраивать стратегию взаимодействия, единую систему поведенческих координат, основанную

на умении отстаивать свои взгляды, добиваться поставленных целей, при отсутствии давления, прессинга, манипулирования и неуважительного отношения к партнеру. Это своего рода корректор поведения, доброжелательная настойчивость, позволяющая достигнуть своего и сохранить баланс партнерских отношений в творческом коллективе. Механизмом взаимодействия является умение ставить себя на место другого, т. е. учитывать чувства, переживания, настроения других людей. Любое человеческое поведение, особенно в музыкально-исполнительском процессе, окрашено той или иной эмоцией и, как следствие, спонтанностью действий, а потому нуждается в чутком, ненавязчивом регулировании и гибком корректировании. Учитывая, что партнерские отношения основаны на равноправии, т. е. восприятии партнера как равного, а значит, имеющего право на собственное мнение и собственное решение, качество ассертивности свидетельствует об уровне поведенческой зрелости музыканта. Ассертивное поведение выступает в качестве альтернативного, направленного на формирование художественной дисциплины внутри коллектива, и организующего сотрудничество, ориентированное на результат. Такой стиль нацелен на сближение взаимодействующих людей, а не на поляризацию и претворяет в жизнь императивное изречение И. Канта: «человек поступает по отношению к другим так, как он хотел бы, чтобы поступали по отношению к нему». Следовательно, целенаправленное развитие у музыканта-специалиста качества ассертивности актуализирует плодотворное взаимодействие участников профессионального творческого коллектива.

Выше мы рассмотрели актуальность развития у музыканта-исполнителя профессионально важного качества ассертивности в контексте совместных форм музыкального исполнительства. Однако отметим, что отличительной особенностью этого качества является его универсальность, которая заключается в способности человека выстраивать стратегию взаимодействия, основанную на умении отстаивать свои взгляды, добиваться поставленных целей, при отсутствии давления и неуважительного отношения к партнеру. Это своего рода корректор поведения, доброжелательная настойчивость, позволяющая достигнуть своего и не обидеть партнера. Поэтому профессионально важное качество ассертивности актуально для различных деятельностных сфер – исполнительства (сольного или коллективного) и педагогики, что позволяет музыканту-специалисту реализовывать себя в различных сферах профессиональной деятельности.

Таким образом, профессионально важное качество ассертивности в процессе музыкально-исполнительской деятельности выполняет двойную функцию: с одной стороны – обеспечивает взаимодействие личности в системе социальных связей, а с другой – взаимодействие с непосредственным творческим окружением, когда контакты приобретают психологическую окраску, т. е. обусловлены человеческим фактором. Сформированное у музыканта-исполнителя профессионально важное качество ассертивности позволяет коллективу музыкантов с одной стороны – выработать максимальную степень слаженности и согласованности их действий в процессе сотворчества, с другой – способствует установлению целенаправленных взаимоотношений профессионального характера, позволяющих осознанно действовать и утверждать себя в профессиональном творческом мире.

Литература:

1. Бишоп, С. Тренинг ассертивности / С. Бишоп. – Санкт-Петербург : Питер, 2001. – 208 с. – Текст : непосредственный.

2. Большой психологический словарь / сост. Б.В. Мещеряков, В.В. Зинченко. – Москва : Олма-пресс, 2004. – 985 с. – Текст : непосредственный.

3. Степанова, Н.В. Развитие коммуникативно-исполнительских качеств у студентов музыкального колледжа в классе фортепиано : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка; уровень профессионального образования)» : автореферат на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Наталья Викторовна Степанова ; Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург, 2011. – 24 с. – Текст : непосредственный.

4. Степанов, С.А. Ассертивность / С.А. Степанов. – Текст : непосредственный // Популярная психологическая энциклопедия / гл. ред. Е. Басова. – Москва : ЭКСМО, 2005. – С. 58.

5. Хохлов, А.А. Ассертивный человек. Восхождение к себе. Очерки по психологии пассивного, агрессивного и ассертивного поведения / А.А. Хохлов, А.Г. Портнова. – Текст : электронный // ЛитРес : [сайт]. – https://www.litres.ru/a-a-hohlov/assertivnyy-chelovek-voshozhdenie-k-sebe-ocherki-po-psihologii/chitat-onlayn (дата обращения: 04.12.2020).

References:

1. Bishop, S. Trening assertivnosti / S. Bishop. – Sankt-Peterburg : Piter, 2001. – 208 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Bol'shoy psikhologicheskiy slovar' / sost. B.V. Meshcheryakov, V.V. Zinchenko. – Moskva : Olma-press, 2004. – 985 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Stepanova, N.V. Razvitie kommunikativno-ispolnitel'skikh kachestv u studen-tov muzykal'nogo kolledzha v klasse fortepiano : spetsial'nost' 13.00.02 «Teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya (muzyka; uroven' professional'nogo obrazovaniya)» : avtoreferat na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Natal'ya Viktorovna Stepanova ; Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet. – Ekaterinburg, 2011. – 24 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Stepanov, S.A. Assertivnost' / S.A. Stepanov. – Tekst : neposredstvennyy // Popul-yarnaya psikhologicheskaya entsiklopediya / gl. red. E. Basova. – Moskva : EKSMO, 2005. – S. 58.

5. Khokhlov, A.A. Assertivnyy chelovek. Voskhozhdenie k sebe. Ocherki po psikhologii passivnogo, agressivnogo i assertivnogo povedeniya / A.A. Khokhlov, A.G. Portnova. – Tekst : elektronnyy // LitRes : [sayt]. – https://www.litres.ru/a-a-hohlov/assertivnyy-chelovek-voshozhdenie-k-sebe-ocherki-po-psihologii/chitat-onlayn (data obrashcheniya: 04.12.2020).

Для цитирования: Трифонова, Г.С. «Академия Русакова». Живописец Николай Афанасьевич Русаков (1888–1941) – продолжатель традиции русской школьной и студийной художественной педагогики в Челябинске / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 44–58. – Библиогр.: с. 57 (10 назв.).

УДК 7.071.1

Трифонова Галина Семеновна,
кандидат исторических наук, доцент; член Союза художников России,
член Российской ассоциации искусствоведов –
историков искусства и художественных критиков (АИС);
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры СГиППД
E-mail trifonovagalina@rambler.ru
Россия, г. Челябинск

«АКАДЕМИЯ РУСАКОВА». ЖИВОПИСЕЦ НИКОЛАЙ АФАНАСЬЕВИЧ РУСАКОВ (1888–1941) – ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ШКОЛЬНОЙ И СТУДИЙНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ В ЧЕЛЯБИНСКЕ

45-летию художественного образования на Южном Урале посвящается

Аннотация. *Статья посвящена важнейшему разделу структуры художественной культуры – художественному образованию и его развитию в первой трети XX столетия на Южном Урале, в Челябинске. Определяются типичные черты и условия, в которых идет параллельно учеба и педагогическая деятельность молодых русских художников в центре и на периферии. Зарождение и развитие художественного образования в довоенный период XX века на Южном Урале раскрывается в статье через роль личности основоположника искусства живописи и художественной педагогики, школьной и студийной, живописца и художника-педагога Николая Афанасьевича Русакова. На основе источников – материалов воспоминаний, архивов и монографии о Н.А. Русакове раскрывается тема «учитель и ученики».*

Ключевые слова: *художественное образование в России и на Южном Урале в первой трети XX века; школьная и студийная художественная педагогика; феномен личности художника-педагога Николая Русакова; модернизм.*

Galina Trifonova,
Ph.D. in Historical Science, Associate Professor;
Member of the Union of Artists of Russia,
Member of the All-Russian Association Organization of Historians Art and Art Critics (AIS),
Head of the Regional Office;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Social and Gumanitarian and
Psycological-pedagogical Disciplines;
E-mail: trifonovagalina@rambler.ru
Russia, Chelyabinsk

«RUSAKOV ACADEMY». PAINTER NIKOLAI AFANASYEVICH RUSAKOV (1888–1941) – A CONTINUATION OF THE TRADITION OF RUSSIAN SCHOOL AND STUDIO ART PEDAGOGY IN CHELYABINSK

Dedicated to the 45th anniversary of art education in the Southern Urals

Annotation. *The article is devoted to the most important section of the structure of art culture – art education and its development in the first third of the twentieth century in Russia, specifically in the Southern Urals, in Chelyabinsk. The author defines typical features and conditions in which young Russian artists study and teach in parallel in the center and on the periphery. The problem of the origin and development of art education in the pre-war period of the twentieth century in the Southern Urals is focused on the personality of the founder of the art of painting and art pedagogy – school and studio-on the example of the personality and activity of the painter and artist-teacher Nikolai Afanasyevich Rusakov.*

On the basis of sources – materials of memoirs, archives and a monograph about N. A. Rusakov, the topic «teacher and students»is revealed.

Keywords: *Art education in Russia in the first third of the twentieth century; school and studio art pedagogy; the phenomenon of the personality of the artist-teacher Nikolai Rusakov; modernism.*

Художественное образование на Южном Урале имеет свою более чем вековую историю. В начале XX века в гимназиях, училищах и школах Троицка, Златоуста, Миасса, Челябинска в программу обучения были введены уроки рисования, черчения и каллиграфии. Несмотря на то, что названные и другие населенные пункты Южного Урала, где велись указанные предметы, были далеко от столиц, в глубине России, и некоторые из них подпадали под бытовавшее по своему месту расположения определение «глушь», эти предметы были обязательными и вводились только в том случае, если для этой цели обнаружены были местные профессиональные кадры или выписаны «ученые рисовальщики» – выпускники Строгановского художественно-промышленного училища в Москве и училища барона Штиглица в Петербурге – оба они, как и Московское училище живописи, ваяния и зодчества, имели статус высших учебных заведений дореволюционной России. Их выпускники служили также и в системе образования Челябинска [2, с. 44–47; 4, с. 42].

В первые десятилетия XX века в сфере образования в городе работали художники С.В. Орлинков, Е.Т. Володин – выпускники Казанской художественной школы [5, с. 43] и Пензенского художественного училища имени К.А. Савицкого; оба учебных заведения находились в ведении Российской Императорской Академии художеств – высшей инстанции в области искусства в царской России. В Челябинском объединенном государственном архиве Челябинской области сохранились документы, включающие сведения о служивших в то время на ниве художественного образования в уездном Челябинске педагогах с анкетными данными [6, с. 42], подтверждающими вышеизложенное.

Учителя в дореволюционной России представляли собой профессиональное сообщество, наделенное в социуме особыми морально-нравственными полномочиями. Чаще всего они происходили из народа – разночинцев, крестьян, обедневших дворян. Свою профессию

они понимали как общественное призвание, служение народу – эта традиция росла из народовольческих настроений середины XIX века. Многие представители российской молодежи, русские и других национальностей, шли учиться на учителя с тем, чтобы потом идти в глубь народа, просвещать его и бескорыстно и самопожертвованно служить освобождению народа от неимоверных тягот жизни, унижения и угнетения – путем его просвещения и образования. В основе стремления спасать народ – призвание и жертвенность. Их нравственный облик и образовательный уровень был высок. Такими образами полна русская литература второй половины XIX века. Ими наполнена и русская живопись периода передвижнического реализма.

Эти традиции продолжили учителя в период, последовавший после Октябрьской социалистической революции. Идеология победившего пролетариата, видевшая одну из важнейших задач программного строительства социализма в осуществлении ликвидации безграмотности, просвещении народа и в осуществлении культурной революции – наряду с экономическими и социальными преобразованиями, поставила очень высоко роль учителя.

Система образования, в которую включались молодые люди – будущие художники, шире, сама социальная атмосфера XIX и XX веков, европейская и российская (в дореволюционное время), при всем различии отдельных черт и характеристик, были во многом аналогичны. Чаще всего ученики были из малообеспеченной народно-разночинной среды – их родители, за редким исключением, не имели возможности содержать свое одержимое любовью к искусству чадо (часто это были, к тому же, многодетные семьи), – и студенты художественных учебных заведений или частных художественных школ, открытых известными русскими художниками, или частных студий, именовавшими себя академиями (например, наиболее известные частные школы в Европе А. Ашбе и Ш. Холлоши в Мюнхене, академии Колароссии, Жюльена, Ж.-П. Лорана, Э. Каррьера в Париже [8, с. 7]; В.А. Серова и К.А. Коровина и Ф.И. Рерберга в Москве, Дмитриева-Кавказского в Петербурге. Часто ученики – молодые художники, параллельно с учебой, искали себе источник денежного обеспечения жизни и обучения художествам, достаточно затратной (кроме оплаты собственного обучения, много средств требовалось на оплату необходимых для занятий материалов – красок, кистей, бумаги, холстов и др.), становились учителями по изобразительному искусству для детей и юношества. Нередко именно в этот период учебы молодые художники обзаводились семьями, как правило, это были семьи, в которых оба супруга были студентами художественных учебных заведений (вспомним, к примеру, А.В. Шевченко и Н.С. Псищеву, М.С. Ларионова и Н.С. Гончарову, и др.). Поэтому они часто брались за частные уроки в семьях, где, родители считали необходимым дать подраставшим детям основы художественного и музыкального образования (сказывалась в начале XX века общая атмосфера пронизанности жизни искусством и панэстетизм модерна). Занимаясь сами у профессоров и именитых художников, ученики – будущие художники, в этих обстоятельствах в дореволюционное время жили интересной, напряженной и трудной жизнью: они много работали в классах под руководством мастеров, учась на старших курсах и участвуя на различных выставках, они вынуждены были в поисках заработка бегать по частным урокам, искали и получали серьезные заказы. Будучи вознаграждены сравнительно сносными гонорарами, они осуществляли на заработанные деньги заграничные путешествия в Европу и на Восток, что со времен эпохи

Возрождения было признано в европейской художественной среде как фактор творческого и профессионального совершенствования.

Надо ли говорить о том, что непосредственный визуально-чувственный контакт молодого художника с оригиналами современного искусства разных стран и общение с подлинниками прошлых веков, нахождение в их среде особенно важны в молодые годы и имеют колоссальное значение для глубинного знания и понимания глобальных творческих процессов и конкретных художественных тонкостей, способствует дальнейшему художественному развитию и углублению художественной школы и мастерства, эрудиции и выбору, обретению в дальнейшем собственного пути в искусстве.

Для наблюдения за этими процессами история искусства начала XX века дает нам обширный и богатый материал. Вспомним в этой связи путешествие по Европе на велосипеде К.С. Петрова-Водкина (1878–1939), так талантливо описанное в его автобиографической повести «Хлыновск, или Пространство Эвклида» [4, с. 371–402], или, к примеру, путешествие П.Н. Филонова (1883–1941) в Константинополь и Иерусалим [7, с. 640], имевшие столь важное значение в самоопределении молодых русских художников в мировом искусстве. Именно в этом ключе мы анализируем значение путешествий, осуществленных нашим земляком, основоположником профессиональной живописи в Челябинске Н.А. Русаковым вдоль берегов Атлантического, Индийского и Тихого океанов, от Средиземноморья и Юго-Восточной Азии до Дальнего Востока в студенческие 1910-е годы и караванным путем – по Срединной Азии в 1920-е [5, с. 25–32; 41–49].

Изучая ситуацию начала художественного образования на Южном Урале, конкретно – в Челябинске, и осмысливая его особенности и отличия в провинции от народно-ремесленных традиций передачи художественных навыков и умений в кустарно-ремесленной среде, мы убеждаемся, что эти процессы формирования системы и практики художественного образования возникают в период начала XX века повсеместно в России. Южный Урал не является исключением; единственное, что мы можем констатировать, что эта система не отличалась полнотой: в Челябинске до революции не было художественного кружка, как в Перми, Екатеринбурге, Оренбурге, Уфе, объединявшего самостоятельных зрелых художников. При этом первой упоминаемой художественной выставкой в Челябинске стала персональная выставка Н.А. Русакова в 1913 г. – выпускника класса живописи Н.И. Фешина Казанской художественной школы, устроенная им в Челябинске, считайте, на родине – перед его поступлением в Московское художественное училище ваяния и зодчества. Как известно, будущий художник Н.А. Русаков родился неподалеку от уездного города Челябинска в деревне Писклово Уйской станицы Оренбургской губернии, в тринадцатилетнем возрасте был перевезен матерью в Челябинск, где окончил трехклассное городское училище и в 1909 г. уехал в Казань учиться художеству в Казанской художественной школе [4, с. 12–18].

По сути, на сегодняшний день это первая художественная выставка в Челябинске, о которой мы знаем. Газета «Голос Приуралья» от 9 августа 1913 г. опубликовала объявление о студенческом вечере в Народном доме Челябинска, на котором будет открыта выставка произведений Николая Русакова, а студенты и курсистки разыграют пьесу Л. Андреева «Дни нашей жизни». Благодарю историка Н.А. Антипина за указание на периодическое издание, где приведен этот неизвестный ранее факт в творчестве Н.А. Русакова, и дату публикации.

Только на рубеже 1910–1920-х годов в Челябинске, в период гражданской войны возникает первая изостудия, организованная по принципу МУЖВЗ его выпускниками: организаторами студии в 1918–1919 гг. были молодые челябинские художники А.Н. Самохвалов и И.К. Мрочковский. После освобождения города от белых в 1920-м году и в последующие 1920–30-е годы организатором и руководителем рабочих студий в рабочих клубах на ул. К. Маркса, на территории сада-острова, народной студии при Товариществе «Всекохудожник» и студии при Доме художественного воспитания детей (ДХВД) был Н.А. Русаков, а также и другие художники-педагоги. Кроме того, буквально с начала 1920-х Н.А. Русаков ведет уроки рисования, черчения и каллиграфии в железнодорожной школе-девятилетке по ул. Борьбы в Советском районе Челябинска. В настоящее время – это Центральная школа искусств г. Челябинска, где в 2016 был открыт мемориальный зал-музей художника Н.А. Русакова.

Совмещение творческой и художественно-педагогической деятельности было в первые советские десятилетия XX века такой же нормой, как и в дореволюционное время. Чаще всего школы-студии были авторские – во главе студии был признанный художник с именем, творчество которого хорошо знала художественная общественность и публика; русские художники преподавали в высших художественных учебных заведениях и открывали собственные школы-студии, куда шла одаренная молодежь, не рассчитывающая выдержать экзамен в Академию художеств или в МУЖВЗ, в Строгановку или в Училище Штиглица – по причине недостаточной подготовки по общеобразовательным или по специальным дисциплинам художественного цикла. И вот в этом случае имела колоссальную развивающую роль и оказывала сильнейшее генерирующее творческое воздействие на личность будущего художника – личность педагога – великолепного мастера, чье творчество и произведения уже при жизни были признаны как неоспоримая художественная ценность. В истории искусства мы знаем два основных типа художника-педагога (на самом деле их гораздо больше): отмеченный талантом и в творческой, и в художественно-педагогической области (таких было большинство), или явившийся выдающимся педагогом русской художественной школы, вошедший в историю отечественного и мирового искусства, раскрывший таланты в молодых художниках нового поколения и воспитавший замечательных мастеров, но мало или вовсе не проявивший самого себя в творческой области.

Яркий пример – знаменитый живописец и рисовальщик, педагог Российской академии живописи, ваяния и зодчества Павел Петрович Чистяков (1832–1919), через академические классы которого прошли многие русские художники, получившие потом известность. Когорта великих живописцев, вышедших из мастерской Чистякова, работавших в разных стилевых пластических системах (И.Е. Репин, В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, В.И. Суриков, В.А. Серов, К.А. Коровин, М.А. Врубель, М.В. Нестеров и др.), принесла славу русской художественной школе и честь – ее педагогу. А между тем, каталог его собственных живописных произведений достаточно скромен числом, но по-настоящему велик вклад Чистякова – художника-педагога – в русское искусство. Критик В.В. Стасов назвал П.П. Чистякова «всеобщим педагогом русских художников» [2, с. 512].

…В начале XX века на Южном Урале – тогда периферии в производственно-экономическом и культурно-художественном аспектах – в развитии художественной среды личность художника имела особое, основополагающее

значение. Современный талантливый живописец Николай Русаков, пройдя школу Н.И. Фешина, импрессионизма и постимпрессионизма, русского символизма, крайних модернистских течений – кубофутуризма, конструктивизма, поучившись у русских живописцев московской школы, особенно выделял артистичного живописца К.А. Коровина, у которого в МУЖВЗ в 1916–1917 гг. писал дипломную картину «Матросский бар» (ныне в собрании ЧГМИИ). В маленьком сонном городе, куда художник вернулся после получения прекрасного художественного образования, в самый разгар гражданской войны, его творчество производило ошеломляющие впечатление – вспомним городскую выставку в Челябинске в декабре 1925 года, в рецензии на которую уральский писатель и журналист В. Ветров писал о «колоссальном чувстве цвета», которое молодой художник Н. Русаков вложил в свои полыхающие цветами революции и русского авангарда картины и краски Востока (Ветров В. На выставке картин. Газета «Советская правда», Челябинск, 29 декабря 1925 г.)

Возрастая как художник на острие бурной художественной жизни в российских столицах, художник осознавал своей творческий потенциал, был свободен и независим. Его широкая творческая натура жаждала применения: Н.А. Русаков участвовал в организации Союза советских художников в Челябинске, вел студии, преподавал в школе, участвовал в агитационно-массовом искусстве. в украшении города к праздникам и крупным политическим событиям, словом, представлял собой тип художника – активной артистической личности, которая не могла не увлекать за собой молодежь. Он воспитал в 1920–1930-е годы поколения творческой молодежи, представители которых вовсе не все смогли окончить художественные учебные заведения – препятствиями были Великая Отечественная война, репрессии, трудное послевоенное время. Но ученики помнили своего учителя. Для целого ряда челябинских художников Н.А. Русаков и его «академия» были единственной школой в молодые годы. Те художники и другие, не ставшие художниками люди – его ученики – пронесли его образ, его уроки, его высказывания, его картины – через всю жизнь.

В 1989 году в Челябинской картинной галерее мы открыли выставку произведений Николая Афанасьевича Русакова – первую в истории искусства Южного Урала выставку к 100-летию первого челябинского художника, и первую персональную после смерти художника – жертвы несправедливых репрессий (арестован в 1941 в первые дни войны, осужден как враг народа по статье 58, часть 2 и расстрелян в последний день 1941 в Челябинске. Реабилитирован в 1957 за отсутствием состава преступления) [5, с. 146].

Эта выставка прозвучала, как видится сегодня, феноменальным событием в художественной культуре Челябинска и области. Она состоялась благодаря сохраненному семьей художника творческому наследию и благодарной памяти и любви учеников к учителю. Каждая встреча со старыми челябинскими художниками до и после выставки – учениками Н.А. Русакова Н.П. Загородневым, А.П. Хариным, Н.Я. Третьяковым, М.А. Комиссаровым, И.З. Таушкановым, А.М. Шумаковым, А.Я. Дергалевой, К.А. Соколовым, В.П. Мещеряковым, занимавшихся в «Академии Русакова» – в студии при Отделе по делам искусств Челябинска в соседстве с кооперативным товариществом «Всекохудожник» и в студии Дома художественного воспитания детей в Челябинске; с архитектором А.М. Бурцевым, участвовавшем в собраниях челябинских художников в связи с созданием оргбюро будущего союза советских художников; а также письма, присланные

учениками Н.А. Русакова Н.И. Шишкиной из Перми, и Д.И Авдеевым Москвы; воспоминания архитектора Е.В. Александрова, выпускника школы на ул. Борьбы, дружившего со старшим сыном Николая Афанасьевича – Олегом Русаковым, оба окончили по совету Н.А. Русакова Новосибирский архитектурный институт, перевелись в МАРХИ. В 1939–1949 Н.А. Русаков участвовал в соавторстве с Е.В. Александровым в конкурсе на создание памятника узбекскому ученому-просветителю Алишеру Навои в Ташкенте. В 2004 году на выставке произведений Н.А. Русакова к 115-й годовщине со дня его рождения Е.В. Александров, заслуженный архитектор России, член Академии архитектуры, подарил совместно исполненные эскизы памятника А. Навои в собрание Челябинской областной картинной галереи. В собрании ЧОКГ – ЧГМИИ за 1980–2004 сформировалась репрезентативная коллекция произведений Н.А. Русакова из подаренных и переданных семьей художника произведений преимущественно от И.В. Лейбовой, архитектора, жены О.Н. Русакова; дочерью коллеги – учителя математики Г.В. Попова, потомственного учителя математики Н.Г. Цаузнер – а также студийцами и учениками Н.А. Русакова Н.П. Загородневым, В.М. Бурцевым, К.А. Соколовым, Е.В. Александровым.

Архитектор Е.В. Александров, фронтовик, много проектировавший для построек в Челябинске, сын художника Олег Николаевич Русаков – многие годы занимавшийся проектированием выставочных павильонов в стране и для всемирных выставок экспо; художник ДПИ, окончивший Мухинское высшее художественное училище имени В.И. Мухиной в Ленинграде (ныне Академия декоративно-прикладного искусства имени бар. Штиглица) Д.И. Авдеев, назвавший в своем письме в Челябинск Н.А. Русакова: «он отец мой в искусстве» [5, с. 136–137] – это еще не все имена учеников художника Николая Русакова, увлеченные его личностью, его уроками, его произведениями, выбравшие под его сильнейшим влиянием путь в искусстве и осуществившие свою мечту, несмотря на огромную преграду – разрушительную кровавую Великую Отечественную войну, в которой многим из них выпала судьба героически участвовать и победить фашизм.

На выставку возвращения художника Н.А. Русакова, своего учителя челябинцы, мужчины, и женщины – бывшие ученики школе № 8 на ул. Борьбы 1920-х – 1930-х годов Д.А. Разгулов и студийцы 1940–1941 гг. Дома художественного воспитания детей имени Н.К. Крупской Н.Г. Ярцева и Л.И. Большакова пришли на выставку уже глубокими стариками, но с живым огнем в глазах. Они громогласно с восхищением комментировали выставленные картины и акварели своего дорогого учителя; вспоминали детали школьной жизни, связанные с незабываемой личностью Н.А. Русакова, о том, как класс, в котором они занимались черчением и рисованием, был превращен их учителем в кабинет искусства с выставленными его собственными работами и рисунками учеников, со гипсовыми слепками с античных статуй и их фрагментами. Большинство школьников тех лет выбрали себе другие профессии – время было трудное и война сыграла свою роль; но ряд учеников ДХВД и студийцев Н.А. Русакова война не остановила – именно они составили послевоенное поколение художников Челябинска. Далеко не всем из них удалось окончить или хотя бы поучиться, как Н. Загородневу, В. Мещерякову, А. Харину, в художественных училищах. Для большинства вышеназванных школа, полученная в студиях и ДХВД у живописца и педагога Н.А. Русакова, осталась основополагающей. Таким образом, мы вправе сделать вывод, что основу художественной шко-

лы Челябинска заложил и составил живописец Николай Афанасьевич Русаков, и в этом его историческая роль в искусстве Челябинска, и в не меньшей мере, чем организационная роль в художественной жизни города, и особенно сильная в развитии искусства региона – собственным его творчеством и творческим наследием.

Благодаря архивным документам и воспоминаниям учеников мы можем представить, как проходили занятия в студии при Отделе искусств в Челябинске. Она была основана в 1935 году, практически в один год с созданием оргбюро Союза советских художников в Челябинске, которое возглавлял Н.А. Русаков. Помещение, где проходили занятия студии, представляло собой бревенчатый сарай в центре города на ул. Цвиллинга, где сейчас стоит пристрой к девятиэтажке с выставочным залом и помещением правления Челябинского регионального отделения ВТОО Союза художников России. В сарае было холодно, и ученики, как вхутемасовцы в Москве, приносили под мышкой по полену дров для отопления буржуйкой студийного помещения. Здесь Николай Афанасьевич колдовал над постановками для работы студийцев над натюрмортами. А.П. Харин вспоминал, что от этих постановок дух захватывало: бутыль фиолетового стекла на драпировке желтого бархата и череп лошади. Вспоминается священнодействие учителя Н.А. Русакова – Н.И. Фешина в Казанской школе по постановке натюрмортов и натурщиков для портрета. В остром чувстве красоты и энергии цвета в создании постановок – фешинская школа перетекла в русаковскую…

Из воспоминаний Н.П. Загороднева встает характер поведения живописца-педагога, заботившего о создании атмосферы и творческого горения в среде учеников: на занятия он приходил элегантно одетым в европейский костюм, цвет рубашки и галстука были контрастными: синий с желтым или синий с красным галстуком, и очень огорчался, если ученики реагировали вяло. Контакт со студийцами у педагога был живой и заразительный. Чтобы поднять творческий тонус, он давал образные псевдонимы своим ученикам – Константина Соколова он называл Константин Великий, в группе были Паоло Трубецкой, Ваня-стекольщик, ФЭДЭ (нетрудно догадаться, что так были переименованы Иван Таушканов, работавший с мастерской вывесок, и Александр Харин – помощник машиниста паровоза), рассаживал студийцев в поисках наиболее выразительного ракурса для работы с натуры, называя образовывавшиеся группы живописцами Гранады, Севильи, Неаполя, Пармы [5, с. 138 –141]. Для рисунка и живописи с натуры приглашал характерные типажи, часто – цыган, и сам любил писать романтические декоративные восточные сюжеты (в этот период написана серия жанровых портретов на пленэре «Молодежь страны Советов» (1934–1938), в том числе «Тамара – звеньевая цыганского колхоза «Новое поле» – в собрании ЧГМИИ, и портрет старого гуртоправа стада цыганского колхоза «Новое поле» Ф. Алексеева («Старый цыган») в собрании Т.О. Русаковой-Семеновой, Москва, юного башкирского пастушка-кураиста колхоза «Красный Урал» под Аргаяшом…

Сложившийся современный живописец и график, усвоивший символистский, кубофутуристический и конструктивистский язык современной пластики, Русаков помнил свою школу и придавал большое значение в собственной педагогической практике натурной работе на пленэре и с натуры в мастерской. Художники – ученики Русакова – вспоминали, как учитель водил их в городской сад А.С. Пушкина и в городской парк – челябинский бор писать этюды и просил разрешения у служителей парка нарвать

букет цветов для постановки натюрморта в мастерской. Выезды в Ильменский заповедник также практиковались, но они были нечасты из-за проблемы с транспортом. Ученики-школьники и студийцы бывали в гостях у Николая Афанасьевича в его квартире, где по стенам висели его живописные произведения на темы Востока; жена Мальвина Казимировна угощала ребят пирогами с чаем. Везде, где был Н.А. Русаков со своими учениками, царила атмосфера искусства. Он часто рассказывал о своих путешествиях на Восток.

Вообще можно представить, что талантливый художник с его широтой кругозора, прекрасной школой, жизнелюб и путешественник, человек свободных взглядов и открытостью, друг представителя русского классического авангарда А.М. Родченко, знакомый с В.В. Маяковским и К. Бальмонтом, ученик русских импрессионистов эпохи модерна Н.И. Фешина и К.А. Коровина, вернувшись в Челябинск, Н. Русаков щедро делился со своими современниками и земляками тем, что он узнал и постиг в искусстве.

Мальчикам и девочкам – его ученикам он, очевидно, представлялся какой-то диковинной птицей, залетевшей в тусклый мир уездного городка… Ученики были однажды свидетелями, как рядовой школьный учитель рисования подошел к Николаю Афанасьевичу и предложил ему посоревноваться в искусстве рисования. Откинувшись на спинку стула, задумчиво глядя вдаль поверх головы собеседника, Русаков произнес: «со мной могут соревноваться только лебеди, парящие в облаках…» [9]. И это была не просто впечатляющая фраза – среди художников-современников в Челябинске Николай Русаков был и продолжает быть уже в другом столетии личностью и художником высоких творческих принципов и достижений, участником бурного художественного процесса 1900–1930-х годов в России – с отражением европейских тенденций в искусстве родины.

Академия Русакова. Так ученики назвали студию под руководством Н.А. Русакова, которую они посещали. Сегодня абсолютно очевидно и бесспорно, что в Челябинске жил и работал большой и талантливый художник и равновеликий ему педагог в одном лице. Это каким же надо быть учителем и как учить искусству, чтобы и через семьдесят лет, уже и себя-то забывая, помнили бы своего учителя, занятия и беседы с ним и сам его неугасимый образ! Помню, на вечере памяти на последней выставке Н.А. Русакова 2004 года в картинной галерее, после которой большая часть его произведений была возвращена в Москву, т. к. закупить их все в Челябинский художественный музей не было возможности по финансовым соображениям, да и внуки художника не горели желанием замкнуть все наследие на городе, в котором насильственно и трагически была прервана жизнь художника – их деда, челябинский гравер-классик Н.Я. Третьяков – студиец Н.А. Русакова в 1930-е годы, сказал на выставке 2004 г.: «Мы его любили, мы его боготворили, а у нас его взяли и отобрали», и в этом было так много от мальчика, готового разреветься от горя…

Артистизм и сила таланта – всегда ярко и надолго запоминаются. Желая понять корень причины любви и преданности школе Н.А. Русакова, обратимся к педагогико-методологическим основам его преподавания, а они, безусловно существовали, и подтверждение этому находим в планах, разрабатываемых художником-педагогом и утверждаемых в 1920-е – 1930-е годы для занятий в студиях Челябинска.

К началу 1920-х, когда окончив МУЖВЗ, художник вернулся в Челябинск, за его плечами, несмотря на молодость, был уже десятилетний стаж пе-

дагогической работы в Казани, Москве, Челябинске, которая шла параллельно с активным творчеством и участием в выставках, работы его приобретались в частные коллекции в России и в Германии (см. анкеты Н.А. Русакова в РГАЛИ, в ОГАЧО и монографию Г.Трифоновой «Я смотрел зачарованным глазом» [4, с. 145].

Основой педагогический знаний и навыков была его собственная учеба в 1909–1913 гг. в Казанской художественной школе у Н.И. Фешина и в 1913–1917 у К.А. Коровина.

До нас дошел один из последних методических документов Н.А. Русакова – программа занятий изостудии при товариществе «Всекохудожник» (она же – при отделе по делам искусств) 1938 года. Ее работе основатель и педагог-руководитель Н.А. Русаков придавал большое значение и возлагал далеко идущие планы. Из документа следует, что студия была основана 15 октября 1935 года, имела три курса обучения и подготовительное отделение. В программу включены занятия: рисунок с натуры, живопись, темы.

На 1-м курсе программа по рисунку рассчитана на 10 месяцев, 600 часов; по живописи – 400 часов. Итого 1000 часов.

По программе второго курса: рисунок – 10 месяцев, 450 часов; по живописи – 550 часов. Всего на 2-м курсе – 1000 часов.

Программа третьего курса рассчитана на 10 месяцев: по рисунку – 350 часов; по живописи – 650 часов, всего 1000 часов.

Срок обучения в студии изоискусств четырехгодичный. С 1 сентября 1938 учебного года будет 4-й курс и, следовательно, первый выпуск студентов.

«По своим техническим знаниям и навыкам, юноши, окончившие студию, могут работать преподавателями изо в средней школе, клубными художниками, оформителями, художниками кино, а лица, имеющие среднее образование, могут поступать в изоинституты; имеющие неполное среднее – на 4-й курс среднего художественного училища» [5, с. 40. Цит. по : ОГАЧО Ф. Р-914, опись 1, д. 56, л. 61–53].

Разрабатывая программу обучения молодых художников в студии 1935 года, Русаков пришел к стройной и перспективной системе преподавания и обучения, но время не позволило ему реализовать ее до конца – студия Русакова – «академия Русакова» сделала всего один выпуск. Современники отмечали, что программа работы студии составлена была Н.А. Русаковым так, что она практически перерастала в программу художественного училища. Да и сам Николай Афанасьевич не скрывал своей идеи со временем преобразовать студию в художественное училище. Какими долгими путями шла эта идея до воплощения ее, которое, наконец, случилось в 1976 году, когда в Челябинске открылось художественное училище. Так что мы сегодня вправе сказать, что идеи, творчество педагогическая деятельность Н.А. Русакова стоят у начал ЧХУ.

С 1941 года имя художника Русакова не упоминалось вовсе или в отчетах председателя ЧОСХ Сабурова – только в негативной коннотации.

Но Русакова нельзя забыть – его помнили художники, создававшие вместе с ним Союз художников в Челябинске. Его помнили ученики, его помнили искусствоведы. В год 35-летия картинной галереи (1974) ее основатель и первый директор Л.П. Клевенский, журналист, художественный критик и искусствовед впервые в газетной статье упоминает имя Н.А.Русакова. От него, очевидно, впервые услышал это имя Л.П. Байнов, написавший книгу о творчестве челябинских художников и собравший вместе с сотрудниками открывавшегося в Челябинске в 1980 году выставочного зала Союза художников выставку «Ста-

рейшие художники Челябинска – основатели творческого союза». Эта выставка дала толчок изучению творчества Н.А. Русакова и собиранию музейной коллекции его произведений в Челябинской областной картинной галерее и реконструкции его биографии. Приобретенные в 1940 году в новый музей – Челябинскую городскую картинную галерею произведения Н.А. Русакова, очевидно, были изъяты после его ареста и осуждения. Документов об изъятии и следов произведений не обнаружено.

Итогом стали выставки в Челябинской областной картинной галерее 1989 года – к 100-летию и 2004 года, монография о творчестве художника, вышедшая в 2004 г., а также реализовалась мечта художника – в 2005 г. была показана его персональная выставка в Москве, в Государственной Третьяковской галерее в составе проекта «Золотая карта России. Русская живопись XVIII – первой трети XX вв. из собрания Челябинского музея искусств» с каталогом резоне [10, с. 28–41, ил. : с. 130–133]. С этого времени произведения Н.А. Русакова активно включаются в различные тематические, стилевые и аналитические выставки. Изучение его творчества, активно и глубоко исследуемого в различных аспектах, однако, ввиду трагического завершения его жизненного пути, таит в себе ряд неразрешенных доныне вопросов.

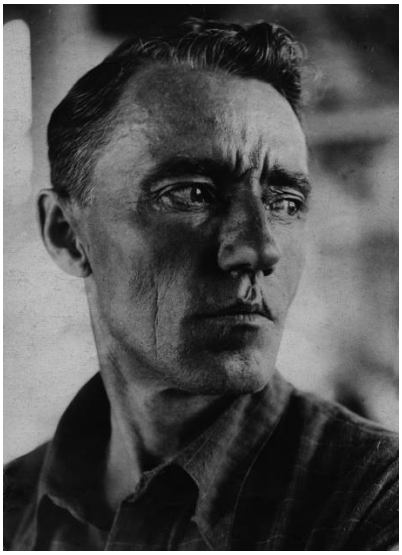
В заключение хочется выразить надежду, что творчество и судьба художника Николая Афанасьевича Русакова, столь разносторонне значимого для художественной культуры Челябинска, Южного Урала и России будет продолжать оставаться объектом тщательного исследования и изучения его творческого и педагогического опыта – как одного из столпов южноуральской художественной среды и неутрачиваемой благодарной памяти прежде всего в художественной среде Челябинска и Южного Урала, но и сохраняемой в широких слоях южноуральцев – с любовью и гордостью к искусству нашего земляка и его трудам во благо жизни и продолжения творчества на южноуральской и российской земле.

Николай Русаков. 1910-е. Казанская художественная школа. Живописный класс Н.И. Фешина

Челябинские художники за работой над плакатами для военкомата по призыву молодежи в ряды Красной Армии (1928–1930?). Крайний справа Н.А. Русаков

«Академия Русакова». За работой в изостудии. Середина 1930-х

Николай Русаков. Москва, МУЖВЗ, 1916–1917 гг.



Художник Николай Русаков. Фото В. Тишечкина первой половины 1930-х

Открытие мемориальной доски Н.А. Русакову на здании Центральной детской школы искусств г. Челябинска (бывш. Школа № 8). Скульпторы С. Черкашин и В. Воробьев, 2015

Все фото из архива Г.С. Трифоновой – исследователя творчества и автора монографии о художнике Н.А. Русакове.

Произведения Н.А. Русакова (в собрании ЧГМИИ):

Южный Урал. У разъезда Гремячий ключ. 1934. Холст, масло

*Южный Урал. Башкирка с девочкой. 1937. Холст, масло**

*Н.А. Русаков. Тамара –лучшая колхозница цыганского колхоза «Новая жизнь». 1937. Холст, масло**

*Советская симфония. Портрет Олега Русакова. 1935. Холст, масло**

*Произведения, обозначенные * – из серии «Молодежь страны Советов» 1934–1938 гг.*

Литература:

1. Байнов, Л.П. Художники Челябинска / Л. Байнов. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 1979. – 167 с. : ил. – Текст : непосредственный.

2. Боже, В.С. Художники дореволюционного Челябинска / В.С. Боже. – Текст : непосредственный // Музей и художественная культура Урала : сборник докладов на научно-практической конференции. – Челябинск : ЧОКГ, 1991. – С. 42–47.

3. Иллюстрированный словарь русского искусства / сост. Н.А. Борисовская ; редколлегия : Д.В. Сарабьянов и др. – Москва : Белый город, 2001. – 552 с. – Текст : непосредственный.

4. Петров-Водкин, К.С. Хлыновск, или Пространство Эвклида. Самаркандия. / К.С. Петров-Водкин. –Ленинград : Искусство, 1970. – 631 с. – Текст : непосредственный.

5. Трифонова, Г.С. «Я смотрел зачарованным глазом…». Жизнь и творчество Н.А. Русакова (1888–1941) : монография / Г.С. Трифонова. – Челябинск : ЧОКГ, 2004. – 160 с. : цв. ил. – Текст : непосредственный.

6. Трифонова, Г.С. Художественная культура Южного Урала (1900–1980-е гг.). Художественная среда. Музей. Художники : монография / Г.С. Трифонова. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2009. – 271 с. : 131 ил. – Текст : непосредственный.

7. Павел Филонов. Дневник / вст. статья Е. Ковтуна. – Санкт-Петербург, Азбука, 2000. – 672 с. – Текст : непосредственный.

8. А.В. Шевченко. Сборник материалов : составители Ж.Э. Каганская, В.Н. Шалабаева, Т.Е. Лоткина-Ганина. – Москва : Советский художник, 1980. – 280 с. – Текст : непосредственный.

9. Трифонова. Г. Только лебеди, парящие в небесах. Встречи на выставке произведений Н. Русакова / Г. Трифонова. – Текст : непосредственный. – Вечерний Челябинск. – 1989. – 23 декабря.

10. Золотая карта России. Государственная Третьяковская галерея. Челябинский музей искусств. Русская живопись XVIII – первой трети XX вв. / автор концепции издания, научный редактор, автор статей каталога и составитель разделов Г.С. Трифонова, ведущий научный сотрудник коллекций русского и западноевропейского искусства. – Челябинск, 2008. – 134 с. : цв. ил. – Текст : непосредственный.

References:

1. Baynov, L.P. Khudozhniki Chelyabinska / L. Baynov. – Chelyabinsk : Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, 1979. – 167 s. : il. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Bozhe, V.S. Khudozhniki dorevolyutsionnogo Chelyabinska / V.S. Bozhe. – Tekst : neposredstvennyy // Muzey i khudozhestvennaya kul'tura Urala : sbornik dokladov na nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Chelyabinsk : ChOKG, 1991. – S. 42–47.

3. Illyustrirovannyy slovar' russkogo iskusstva / sost. N.A. Borisovskaya ; redkollegiya : D.V. Sarab'yanov i dr. – Moskva : Belyy gorod, 2001. – 552 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Petrov-Vodkin, K.S. Khlynovsk, ili Prostranstvo Evklida. Samarkandiya. / K.S. Petrov-Vodkin. –Leningrad : Iskusstvo, 1970. – 631 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Trifonova, G.S. «Ya smotrel zacharovannym glazom…». Zhizn' i tvorchestvo N.A. Rusakova (1888–1941) : monografiya / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : ChOKG, 2004. – 160 s. : tsv. il. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Trifonova, G.S. Khudozhestvennaya kul'tura Yuzhnogo Urala (1900–1980-e gg.). Khudozhestvennaya sreda. Muzey. Khudozhniki : monografiya / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : Izdatel'skiy tsentr YuUrGU, 2009. – 271 s. : 131 il. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Pavel Filonov. Dnevnik / vst. stat'ya E. Kovtuna. – Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000. – 672 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. A.V. Shevchenko. Sbornik materialov : sostaviteli Zh.E. Kaganskaya, V.N. Shalabaeva, T.E. Lotkina-Ganina. – Moskva : Sovetskiy khudozhnik, 1980. – 280 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Trifonova. G. Tol'ko lebedi, paryashchie v nebesakh. Vstrechi na vystavke proizvedeniy N. Rusakova / G. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy. – Vecherniy Chelyabinsk. – 1989. – 23 dekabrya.

10. Zolotaya karta Rossii. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. Chelyabinskiy muzey iskusstv. Russkaya zhivopis' XVIII – pervoy treti KhKh vv. / avtor kontseptsii izdaniya, nauchnyy redaktor, avtor statey kataloga i sostavitel' razdelov G.S. Trifonova, vedushchiy nauchnyy sotrudnik kollektsiy russkogo i zapadnoevropeyskogo iskusstva. – Chelyabinsk, 2008. – 134 s. : tsv. il. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Георгиева, М.С. Мировоззрение Н. Метнера как идейно-образная основа драматургии его фортепианных сочинений / М.С. Георгиева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 59–64. – Библиогр.: с. 64 (7 назв.).

УДК 78.083.6

Георгиева Мария Сергеевна,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств, докторант
E-mail: nika2verter@gmail.com
Республика Молдова, г. Кишинёв

МИРОВОЗЗРЕНИЕ Н. МЕТНЕРА КАК ИДЕЙНО-ОБРАЗНАЯ ОСНОВА ДРАМАТУРГИИ ЕГО ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ

Аннотация. *Многие драматургические приемы в фортепианных сочинениях Н. Метнера обусловлены мировоззрением композитора, которое формировалось и трансформировалось на протяжении всей его жизни. Взгляды Н. Метнера, тяготеющие к ретроспективизму, не могли не сказаться на содержании его творчества. Тоска по родине в эмиграции и горькое сожаление о том, что качественное и духовное содержание музыки постепенно искажается – все это находит отражение в драматургии его фортепианных сочинений.*

Ключевые слова: *Николай Метнер; мировоззрение; ретроспективизм; соната; сказка.*

Maria Gheorghieva,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Doctorant
E-mail: nika2verter@gmail.com
Republic of Moldova, Chişinău

N. MEDTNER'S WORLDVIEW AS AN IDEOLOGICAL AND FIGURATIVE BASIS FOR THE DRAMATURGY OF HIS PIANO COMPOSITIONS

Annotation. *Many dramatic techniques in N. Medtner's piano compositions, are conditioned by the composer's worldview, which was formed and transformed throughout his life. N. Medtner's views, which tend to be retrospective, could not but affect the content of his work. Homesickness in exile and bitter regret that the qualitative and spiritual content of music is gradually distorted is reflected in the dramaturgy of his piano compositions.*

Keywords: *Nikolai Medtner; beliefs; retrospection; sonata; fairy tale.*

Многие драматургические приемы в фортепианных сочинениях Н. Метнера обусловлены собственным мировоззрением композитора, которое формировалось и трансформировалось на протяжении всей его жизни. Поэтому представ-

ляется целесообразным раскрыть наиболее важные факты биографии этого самобытного автора.

Будучи десяти лет, Н. Метнер поступил в реальное училище, одновременно занимаясь на фортепиано с братом своей матери – Федором Карловичем Гедике, профессором Московской консерватории и органистом французской католической церкви в Москве. Музыкальный вкус юноши развился очень рано, поэтому он и слышать не хотел о «детской» музыке, требуя от своего учителя для изучения произведения И.С. Баха, Л. Бетховена, В.А. Моцарта, Д. Скарлатти, и наставнику приходилось уступать ученику [1, с. 10].

В дальнейшем, во время обучения в консерватории, значительно расширился круг музыкальных впечатлений и определились пристрастия молодого музыканта: сочинения классиков, романтиков, русских композиторов. Его склонность к исполнению классической музыки определяет репертуар тех лет, все так же включающий произведения И.С. Баха, Д. Скарлатти, В. Моцарта, Л. Бетховена.

За годы учения страсть Н. Метнера к сочинительству постепенно приняла настолько серьезную и определенную форму, что некоторые музыканты стали поддерживать его в этом. Однако он не окончил консерватории по композиции и даже не полностью прошел курс теоретических предметов, обязательных для всех пианистов (впоследствии Н. Метнер часто недоумевал, когда в отзывах в прессе рецензент нахваливал его композиторскую технику). В частности, он числился в 1897–1898 учебном году в классе контрапункта, который вел С.И. Танеев, но фактически перестал посещать эти занятия со второго полугодия.

Уже до окончания консерватории им было написано немало произведений, в основном для фортепиано, которые послужили ему учебным материалом и не были опубликованы. Эти первые сочинения – небольшие пьесы лирического и скерцозного характера. Их гармонический язык прост, однако в них уже ощущается тяга композитора к диатонике и необычным ритмическим сочетаниям.

В 1900 г. Н. Метнер заканчивает консерваторию, и в августе того же года выступает на Третьем Международном конкурсе им. А.Г. Рубинштейна в Вене.

Известно, что международный конкурс имени А.Г. Рубинштейна, учрежденный для выявления наиболее талантливых пианистов и композиторов, устраивался один раз в пять лет. Первый конкурс состоялся под председательством самого А.Г. Рубинштейна в Петербурге, в августе 1890 года. Премию по композиции получил Ф. Бузони, по фортепиано – Н. Дубасов. Второй конкурс происходил в августе 1895 года в Берлине. Премию по композиции получил Г. Мельцер, по фортепиано – И. Левин. Третий конкурс проходил в Вене, в августе 1900 года. Премию по композиции получил А. Гедике, по фортепианной игре – Э. Боске. Четвертый конкурс был проведен в Париже в 1905 году. Премию по фортепианной игре получил В. Бакгауз; премия по композиции осталась неприсужденной. Последний, пятый конкурс состоялся в Москве, в Большом зале консерватории, в августе 1910 года. Премию по композиции получил Э. Фрей, по фортепианной игре – А. Гён.

За исполнение обязательного Пятого концерта Рубинштейна на этом конкурсе Н. Метнер удостаивается похвального отзыва жюри, ставшего его первым значительным признанием. Вслед за конкурсом В. Сафонов (ректор консерватории и учитель Н. Метнера) занялся организацией для своего выпускника большого концертного тура по всей Европе, и ему уже удалось договориться о выступлениях в лучших залах и престижнейших салонах Старого Света. Однако Н. Метнер отказался от этого турне. Серьезных причин на то были две:

первая – стало известно, что без его ведома в программу были включены Пятый концерт Рубинштейна и другие произведения, слабые по музыкальному содержанию, но позволяющие исполнителю ярче блеснуть своей техникой, а вторая – сильная потребность в сочинении.

В первое десятилетие XX века Н. Метнер достаточно активно участвует в работе ряда московских творческих обществ и кружков. Среди них камерное музыкальное общество «Дом осени», а также кружок любителей музыки, основанный А.М. Керзиным. В 1909 г. он входит в Совет Русского музыкального издательства, организованного С. Кусевицким. Пробует и преподавать: получив в 1909 г. место профессора Московской консерватории по классу фортепиано, Н. Метнер через год оставляет это занятие, не испытывая особой тяги к педагогике. В 1915 году он опять возвратился к педагогической деятельности в той же консерватории, которую оставил лишь с отъездом за границу в 1921 году. В воспоминаниях о нем нередко подчеркивается, что Н. Метнер не любил заниматься педагогикой, и что она была ему в некоторой степени чужда, но говорится и о том, с какой отдачей и искренностью он относился к студентам, не терпя дилетантизма в самом себе и требуя того же от учеников.

В этот же период начинает укрепляться особая эстетическая позиция композитора, которую можно охарактеризовать как ретроспективизм. По музыкальным воззрениям Н. Метнер был убежденным традиционалистом, но без консерватизма, поскольку всячески приветствовал свежесть и необычность музыкального материала, творческую изобретательность, выдумку. При этом он требовал, чтобы все было полностью подчинено искренности и естественности выражения, железной логике развития при отсутствии рассудочности материала. Н. Метнер искал и находил новые идеи в соответствии со своими музыкальными идеалами, воспитанными на классическом наследии русской и зарубежной музыки. Его творческим кредо становится отточенность формы при полной оправданности музыкальных средств.

Усиливающееся в эмиграции с годами чувство одиночества, чуждости всему, чем определялись не только пути развития музыкального искусства в XX веке, но и устройство современного мира, заставляло композитора еще больше оберегать чистоту дорогих ему духовных ценностей и идеалов. Это накладывало на его творчество печать замкнутости, порой угрюмости. Сочиненную в начале 1930-х годов «Грозовую сонату», когда в Европе уже назревало предчувствие грядущих потрясений, Н. Метнер называл «самым современным» из своих произведений, «ибо в ней отражается грозовая атмосфера современных событий» [2, с. 71].

Постоянно наблюдая за происходящим в музыкальном мире, Н. Метнер решил выразить в печати собственные эстетические взгляды, среди современников считавшиеся чересчур консервативными. Свои переживания и рассуждения о музыке, творчестве и искусстве в целом композитор изложил в книге, получившей название «Муза и мода» и изданной в 1935 году в Париже при помощи С. Рахманинова [4]. Автор представил свои взгляды на непреложные законы искусства и выразил мнение, что модные модернистские течения в музыке являются не более чем заблуждениями, разрушающими связь между душой музыканта и его творчеством. «Я хочу говорить о музыке, как о родном для каждого музыканта языке. Не о великом музыкальном искусстве – оно само за себя говорит – а о почве и корнях его. О музыке, как о некой стране, нашей родине, определяющей нашу музыкант-

скую национальность, т. е. музыкальность; о стране, в отношении к которой все наши “направления”, школы, индивидуальности являются лишь сторонами. О музыке, как о некой единой лире, управляющей нашим воображением. Лира эта не сама по себе, а именно в воображении и сознании нашем, несомненно расстроилась. Расстройство это наблюдается не одним мною. Оно наблюдается не только в преобладающем направлении современного творчества, но и в недоумевающем или же пассивном восприятии его» [5, с. 2].

В книге «Муза и мода» Н. Метнер стремился не выходить за рамки «книги о музыке», однако на страницах этого трактата встречается термин «революционизм», под которым композитор понимает разрушительные, центробежные силы, которые всегда присутствовали в музыке Нового времени (так называемое новаторство), но были бессознательны. Противостоит им сознание гениальных композиторов, которое было консервативно и ориентировано на «закон» [4, с. 500]. Разрушающий «революционизм», доминирующий над «законом», есть не что иное как мода – понятие, включенное Н. Метнером в заголовок книги и являющееся антонимом к понятию муза (курсив наш – М.Г.). Для Н. Метнера мода есть разрушение первозданных, незыблемых основ бытия, отрицание истинного источника «закона» в пользу преходящего человеческого «я». Поэтому победа моды в искусстве грозит полной утратой «той песни» – божественного прообраза всех «земных песен», и, в итоге, смертью европейской музыки [4, с. 533]. И пафос книги «Муза и мода» – попытка противостоять всеобщему душевному распаду.

Мировоззрение Н. Метнера, тяготеющее к ретроспективизму, не могло не сказаться на содержании его творчества. Тоска по родине в эмиграции (он считал себя истинно русским композитором, несмотря на немецкие корни); горькое сожаление о том, что качественное и духовное содержание музыки постепенно искажается; желание сохранить неминуемо утрачивающее значение в современном мире идеалов прошлых лет – все это находит отражение в драматургии его фортепианных сочинений.

Например, особое место в творчестве занимает фортепианная миниатюра, названная им сказкой. Этот жанр отвечал тем запросам и потребностям, которые были необходимы композитору. С одной стороны – это возможность создать свой хрупкий мир фантазий и желаний, где возможно укрыться от пугающей действительности. С другой стороны – это воплощение и закрепление в реальности собственного кредо и веры в чистое искусство.

Сказки Н. Метнера привлекают своей внутренней содержательностью, а не эффектным звучанием. В них с наибольшей непосредственностью выражено глубокое лирическое содержание, раскрывающее различные переживания человека. Среди пьес есть созерцательно-лирические и патетические (ор. 26), драматичные и эпические («Русская сказка» ор. 42 № 1, сказка ор. 34 № 2), скерцозные и фантастические («Сказка эльфов» ор. 48 № 2) и т. д. Как отмечает Б. Асафьев, сказки Н. Метнера не иллюстрируют какие-либо сюжеты – эти небольшие пьесы раскрывают те же глубокие переживания, которые более полно раскрыты в крупных произведениях композитора (например, «Соната-сказка» ор. 25 № 1).

В свете ретроспективной направленности мышления композитора не менее важны его фортепианные сонаты. Поражающие вдохновенной изобретательностью, они заключают в себе целый мир психологически углубленных музыкальных образов. Им свойственна широта контрастов, романтическая взволнованность, внутренне сосредото-

ченное и вместе с тем душевно согретое раздумье. Некоторые из сонат носят программный характер («Соната-элегия» ор. 11 № 2, «Соната-сказка» ор. 25 № 1, «Соната-воспоминание» ор. 38 № 1, «Романтическая соната» ор. 53 № 1, «Грозовая соната» ор. 53 № 2 и др.), все они, разнообразные по форме и музыкальной образности, в той или иной мере проникнуты глубоко русскими идеями.

Наиболее известной является написанная в 1918–1919 гг. «Соната-воспоминание» ор. 38 № 1, которая открывает первый цикл трилогии «Забытых мотивов». Автор причислял сонату к своим творческим удачам и очень ее любил. Напомним, что Н. Метнер сочинил три цикла «Забытых мотивов» ор. 38–40. В ор. 38 вошли: № 1 «Соната-воспоминание», № 2 «Грациозный танец», № 3 «Праздничный танец», № 4 «Песнь на реке», № 5 «Сельский танец», № 6 «Вечерняя песня», № 7 «Как бы воспоминание». Примечательно, что интерес Н. Метнера к запечатлению в музыке феномена воспоминания проявлялся в более ранних опусах: в фортепианной пьесе «Воспоминание о танце» из цикла «Три фантастические импровизации» ор. 2 и в вокальной миниатюре «Воспоминание» ор. 32 № 2, написанной на стихи А. Пушкина. Очевидно, что тема воспоминания и реминисценции была особенно привлекательна для композитора и его музыкальных идей.

Возврат к тому, что было ранее, желание вернуть утраченное, которое пронизывает всю драматургию «Сонаты-воспоминания», напрямую перекликается с тем, что композитор непосредственно переживает в реальности. Во всем и всюду он видит одно: музыка XX в. все дальше отходит от высокого искусства, все более превращается, по его мнению, в нечто чудовищное. От этого чувства он не мог избавиться всю жизнь. В 1923 г., в письме А.Б. Гольденвейзеру, звучит признание: «Все, что имеет в себе зародыш современного направления в искусстве, я возненавидел не только у других современников, не только у себя самого, но даже и у стариков-классиков (хотя, разумеется, у них этих зародышей немного, и не они виноваты в том, что их внуки оказались такими уродами)...» [3, с. 252]. То же самое он пишет и в 1951-м, в письме к протоиерею Георгию Серикову, с которым тесно общался в последние годы жизни: «Широчайший путь современных модернистов-индивидуалистов напоминает мне хулиганскую тройку с пьяным ямщиком, кричащим – “расступитесь!”...» [3, с. 533].

Любимые композитором установки – простота, «строгий» стиль, вера в искусство. Именно таковым было искусство самого Н. Метнера – и строгая простота, и вера пронизывают каждое его сочинение.

Творческое пространство музыки Н. Метнера обладает редкостной цельностью. Созданный им мир в фортепианных сочинениях реален, в нем нет ничего экстраординарного, сверхчеловеческого. Важная нравственная основа творчества композитора заключалась в том, что он, художник необычайно впечатлительный и остро чувствовавший свое время, никогда не пытался отделиться от всемирного музыкального сообщества и укрыться в царстве чистой иллюзии. Вместе с тем мировоззрение Н. Метнера на фоне бурно развивающихся музыкальных направлений XX века выглядит идеализированным и, по мнению его современников, неактуальным. Это, скорее, мечта об ушедших идеалах и романтическая ностальгия. По словам Л. Сабанеева, «Метнер среди современников стоит особняком... Он упорно и мощно гребет против течения, против века, против надвигающегося, видимо страшного для него призрака нового, то издерганно-нервного, то прозаически схематизированного, то рекламно-

«производственного», непонятного, чуждого ему искусства» [5, с. 21, 23].

В заключение хочется сказать, что к своей творческой работе Н. Метнер относился как к некоему служению музе, и только ей считал себя обязанным быть верным. По словам современников – он, на редкость беспомощный в повседневной жизни, в сущности «жил» только в музыке. В ней был весь его труд, его деятельность, от которой он не мог уйти. В связи с этим вспоминаются слова Н. Метнера, сказанные о себе: «Я не из тех, которые меняются». Иными словами, идейно-образная основа драматургии фортепианных сочинений композитора является отражением его внутренних ощущений, убеждений и взглядов, которые характеризуются стремлением к вечным идеалам музыкального искусства.

Литература:

1. Долинская, Е.Б. Николай Метнер / Е.Б. Долинская – Москва : Музыка, 1966. – 343 с. – Текст : непосредственный.

2. Метнер, Н.К. Статьи, материалы, воспоминания / Н.К. Метнер ; сост. З.А. Апетян. – Москва : Советский композитор, 1981. – 315 с. – Текст : непосредственный.

3. Метнер, Н.К. Письма / Н.К. Метнер ; сост. и ред. З.А. Апетян. – Москва : Советский композитор, 1973. – 615 с. – Текст : непосредственный.

4. Метнер, Н.К. Муза и мода / Н.К. Метнер. – Текст : электронный // Николай Карлович Метнер : [сайт]. – http://nikolaimedtner.ru/publications/medtner_muse_and_fashion.pdf (дата обращения 23.10.2020).

5. Сабанеев, Л.Л. Метнер. / Л.Л. Сабанеев. – Текст : непосредственный // К новым берегам. – 1923. – № 2. – С. 21–25.

References:

1. Dolinskaya, E.B. Nikolay Metner / E.B. Dolinskaya – Moskva : Muzyka, 1966. –
343 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Metner, N.K. Stat'i, materialy, vospominaniya / N.K. Metner ; sost. Z.A. Apetyan. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1981. – 315 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Metner, N.K. Pis'ma / N.K. Metner ; sost. i red. Z.A. Apetyan. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1973. – 615 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Metner, N.K. Muza i moda / N.K. Metner. – Tekst : elektronnyy // Nikolay Karlovich Metner : [sayt]. – http://nikolaimedtner.ru/publications/medtner_muse_and_ fashion.pdf (data obrashcheniya 23.10.2020).

5. Sabaneev, L.L. Metner. / L.L. Sabaneev. – Tekst : neposredstvennyy // K novym beregam. – 1923. – № 2. – S. 21–25.

Для цитирования: Флоря, Е.П. Некоторые аспекты православной иконографии: типология и художественная символика / Е.П. Флоря, А.-В. Мокану – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 65–74. – Библиогр.: с. 73 (15 назв.).

УДК 7.04

Флоря Елеонора Петровна,
доктор искусствоведения, профессор;
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
профессор кафедры художественно-теоретических дисциплин
E-mail: eleonora.florea@mail.ru
Молдова, г. Кишинев
Мокану Алина-Виорела
Международный Независимый Университет Молдовы, аспирант
E-mail: aspasia_86@yahoo.com
Молдова, г. Кишинев; Румыния, г. Бакэу

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОГРАФИИ: ТИПОЛОГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА

Аннотация. *Статья посвящена основным аспектам православной иконографии, связанным с осознанием значимости и символики иконостаса, выявлением изображенных на иконе священных ликов, осмыслением основных функций и типов иконы, пониманием двух граней ее сакраментальности: восходящей (вознесение церковной и личной молитвы к Богу) и нисходящей (передача освящающего присутствия Христа человеку). Отдельно рассмотрены иконы А. Рублева, Казанской и Владимирской иконы Божией Матери. Приводятся положения из работ русских богословов Сергея Булгакова, Леонида Успенского, Владимира Лосского.*

Ключевые слова: *икона*; *канон*; *символика*; *иконография*; *церковь.*

Eleonora Florea,
Professor, PhD;
Academy of Music, Theatre, Fine Arts,
Professor of the Department of Art and Theoretical Disciplines
E-mail: eleonora.florea@mail.ru
Republic of Moldavia, Chişinău
Alina-Viorela Mocanu,
Free International University of Moldova, Candidate Doctoral,
E-mail: aspasia_86@yahoo.com
Republic of Moldavia, Chişinău; Romania, Bacau

SOME ASPECTS OF ORTHODOX ICONOGRAPHY: TYPOLOGY AND ARISTIC SYMBOLISM

Annotation. *This article elucidates the most essential aspects of the Orthodox iconography, realizing the symbolism and importance of the iconostasis, analyzing the sacred image painted on the icon, understanding the functions and typology of the icon, knowing the status of the icon, which distinguishes two dimensions of its sacramentality: ascending ecclesial and personal to God, and descendant (to transmit the sanctifying presence of Christ to man). Special*

mention is made of the icons painted by A. Rubliov, the icon of Our Lady of Vladimir and the one called Kazanskaya. References are made to the works of Russian theologians Sergei Bulgakov, Leonid Uspensky, Vladimir Lossky.

Keywords: *icon; canon; symbolism; iconography; church.*

The icon is «the sacred image in two dimensions, representing the Savior, the Mother of God or the saints, who are worshiped according to the principle: the honor given to the icon passes to the one depicted in the icon» [3, c.195]. Usually executed on a piece of wood, canvas or paper, on glass or on the church walls, and frame of wood or metal, the Orthodox icon is first characterized by the fact that it is sanctified, so it becomes an object of worship, considered as venerable.

Depending on its shape and destination, the icons can be:

1. fixed or immovable, such as those on the walls of the church or iconostasis;

2. Mobile or carrier, such as most icons.

After its application, they can be:

1. Icons applied in churches or placed in the service of official public worship, such as: icons (fixed) on the iconostasis, icons (mobile or changing) that are placed on the iconostasis (holidays), icons for processions, votive icons, etc .;

2. Icons applied in private worship (apart from the church), family icons (placed in the house), road icons (placed at the crossroads), portable protective icons (worn around the neck or chest) [2, c. 110].

Multiple and versatile are the functions of the icon. We will make a brief analysis of them.

The functions of the icon

1. *The personal function* of the icon is based on the point of weight of any icon, namely the face. This is the first aspect to be carefully viewed in an icon, because if it is illegible the Christian cannot pray in front of that icon. Why? Because the face helps to open up to the other, and if it is not complete in the icon, it is as if the relationship that the icon causes and mediates is damaged.

When we talk about the prototype of the icon, we are referring to this, to the face of the holy person depicted in the icon by representation, but not actually. This is what Father Stăniloae refers to when he says that «the icon lives from the ontology of the prototype, but the prototype manifests all its ontological reality in the fact that it also has a face.» [14, c. 229].

In the same vein, Olivier Clement adds: "Christ is not only the Word of the Father, but also His consubstantial image. In the wallless dungeon of the world, the face is a preparatory and liberating rupture («opening to transcendence»). To meet Christ means to discover a face that will never close. The icon of icons is the face of Christ" [9, c. 207].

And at the level of simple communication between people, it is observed that the other's face is the most expressive part of the body. Likewise, in the icon, the face is the one that reveals the most the mystery of the meeting.

2. *The christic function* of the icon also refers to what we noted above. Jesus is the icon of icons, because He is the consubstantial image of the Father, and we, in His image, are the icon of the Son of the Father. This relationship of ours with Christ leads, through the icon, to the feeling of His love and to the reception of help. Of course, the icon will never be an ontological presence of the Savior, nor does it have this claim. But through the image, we can participate in the dialogue with Him.

3. *The pneumatic function* of the icon takes into account the reality of the Holy Spirit's participation in the dialogue, because «only in the Holy Spirit does the icon of Christ awaken the consciousness of Christ's presence near us and sensitize our hearts to respond to the encounter with Him» [8].

4. *The iconic function* of the icon hardly needs any presentation. Often, this is the first reaction when we are in front of a holy icon. Even before we notice the mastery with which it was painted, we are glad to feel the presence and peace that only pure prayer brings. And this can hardly be done if we do not have an icon in front of us to help us gather our thoughts.

5. *The anthropic* or *human function* of the icon refers to the fact that, unlike any natural painting or portrait, which represents man in his state after original sin, the icon depicts the restored icon, re-created, strengthened by grace after of the Sacrifice, Death, and Resurrection of Christ. It does not show an imaginary, hypothetical man, but one who lived in history, only through faith and Baptism he began his free connection, through the power of the Holy Spirit, with the fully restored and transfigured humanity of Christ the Lord and Savior [5, c. 457].

6. *The ecclesial function* of the icon. Through this the icon is fundamentally differentiated from a religious picture. Exhibited in a museum, the icon invites to the delight of the eyes from an aesthetic (artistic) point of view, but in a church, it invites to prayer. Icons are the first to greet us when we enter a church, and this shows us that they join the work of the Church in order to achieve the angelic liturgy. «The icon cannot be detached, properly speaking, from the ecclesial, in which it discovers its depth of mystery in full consonance and in the prolongation of the mystery of the Eucharist, itself constituting one of the ways of Christ's presence in the Holy Liturgy, a necessary step on the ascending path of the communion of Christ" [5, c. 464].

7. *The liturgical-doxological* function of the icon is very important for the Holy Mass. The liturgical role of the icon is fundamental to Orthodoxy. In fact, speaking of the icon, its most pronounced feature or function is the liturgical one.

Why is the icon eminently liturgical? Because it has above all a sacramental function, inseparable from the liturgical environment. In this sense, the status of the icon distinguishes two stages or aspects of its sacramentality, the ascending function, of raising ecclesial and personal prayer to God, and its descending function, of transmitting the sanctifying presence of Christ and the saints to man. There is a whole pneumatology of the icon that is revealed here, in deep agreement with the mystery of Christ.

The icon is related to pneumatology by the fact that it has the ability to achieve a relationship between the prayer and the person represented, but only under the action of the Holy Spirit. And this connection is more lasting and more alive in the ecclesial space. "Church painting can be fully understood, for its major purpose, only in the liturgical life of the Church, which is a permanent confession and invocation of Christ, the eternal Son of God, the One who became man for the salvation of men, that is, to give earthly eternal heavenly life" [8]. Since the liturgical role of the icon has been discussed above, we stop here with considerations related to it.

8. *The eschatological function* of the icon confesses and reveals the glory of the eighth day, of the Kingdom shared in anticipation of the whole creation and especially of the redeemed humanity [5, c. 467]. «When I look at an icon, my look of veneration passes, through a personal presence, from visible to invisible. Opening to the coming kingdom, the icon, as a parousia of the person, suggests the true face of the faithful man, his face for eternity" [9, c. 209].

Typology of iconographic elaborations

The uninformed Christian may have the impression that the holy icons are placed in the church without prior establishment. In this compartment we aim to elucidate the main types of icons, as follows: the iconostasis, the icons of Christ, of the Mother of God and of more important

holidays, such as the icon of the Resurrection and the Transfiguration.

a) ***The iconostasis***. We thought it appropriate to start the subject with the iconostasis, because from a certain point of view the whole history of salvation is summarized in the iconostasis, which symbolizes the coming of the Kingdom of God to people, for people to enter the Kingdom of God.

One misconception is that the iconostasis is used only to hide the altar, to make it inaccessible. We must recognize that the piety of some Christians is sometimes misdirected, in the sense that the iconostasis should not inspire fear and should not be seen as a foreign element, available only to the initiated. This is also emphasized by Father Alexander Schmemann, who says that the iconostasis arose from a completely opposite cause: "not to separate, but to unite. Because the icon is a testimony or, rather, it is the consequence of the union between the divine and the human, between the heavenly and the earthly; she is always, in essence, the icon of the Incarnation. That is why the iconostasis also appeared from the beginning from the experience of the reality that the place is heaven on earth, as a testimony that the Kingdom of God has approached us" [13, c. 26].

We started with this passage of the presentation of its purpose in order to better understand the following definition: "The iconostasis is a wall composed of icons, which separates the altar, where the Sacrament of the Eucharist is celebrated, from the central part, the nave, where the community is. It consists of several rows of icons placed on wooden crossbars, either close to each other, as they are in those of the fifteenth century, or separated by half-columns, the result being a large number of icons inserted in separate frames and often carved, gilded or painted" [15, c. 86].

Therefore, the iconostasis is important because it introduces us to the history of salvation already present in the Church and makes the connection between the ministering priest and the faithful. Nobody is hiding. If the royal doors are closed, it also takes place to highlight the mystery, or rather, the mystery of what is happening at the altar. In the post-communion prayer, we thank God for sharing with His holy, honest, immortal, and heavenly Sacraments [10, c. 196].

In the iconostasis unfolding the whole history of salvation, we have the certainty that the icon is also the testimony of the loading of the concrete time with deeply spiritual meanings. If the altar represents heaven, then the iconostasis may represent our entrance into heaven because it shows us that the work of Christ broke the pattern of a time that only led to perdition. In the iconostasis we also have the certainty of the possibility of acquiring heaven, but he also shows us the need to pray to Christ and His Mother and to all the saints painted on him, to help us join them in eternal happiness. In this way, the iconostasisit does not separate, but unites. It unites, but at the same time invites to prayer, and at each invitation we receive the certainty of the possibility, even the certainty of being helped.

On the other hand, this entrustment does not come as a simple proof of what the Church promises, but especially as a consolation. The Christian has faith and does not doubt that he will be helped. But the dynamism of the spiritual life requires that we always receive comfort in order to overcome the trials of life.

In fact, the whole symbolism of the architecture of the place of worship tells us something. The church is a ship. At the same time, it is the universe. The altar is the heaven. The middle part is intended for believers who take part in services and who imagine themselves as sitting in heaven. The western part from the exit, was once occupied by those called «the called» who were still preparing to receive Orthodoxy. At the same time, divided into three distinct spaces, the church represents the three

stages of the ascent of the Christian soul from worldly worries to heaven. The porch appeared much later.

So given this symbolism, it is not difficult to realize the importance of the iconostasis. From any place in the church we look at him, spiritually he is our target. Thus we have before our eyes the hopes.

b) ***The icons of Christ***, the one not made by human hand and the representation as Pantocrator.

These icons also have, of course, a special complexity. So contested in the troubled history of the Byzantine Empire, the icon of the Savior would have a secure development, with all the objections that intervened.

The first icon that attracted attention was of course the one not made by human hands or Mandylion, called in the West under the name of the Holy Face. This tradition acquired a legendary form, at the beginning of the fifth century, in the history of Abgar, king of Edessa, who is said to have had a painted portrait of Christ. According to the Byzantine version, the face of Edessa would be an imprint of the Savior's face on a piece of cloth that Christ put on His face and sent to the messenger of Abgar.

The tradition, transmitted in its essential elements in the middle of the sixth century by Nichifor Calist, tells that King Abgar V, the king of the first Christian kingdom between 170-214, being sick with leprosy, asked his ruler Hannan to bring him Christ. As Christ could not come, Hannan tried to make a portrait of him, but he did not succeed, for the unspeakable glory of His countenance changed into grace. Then Christ Himself took a cloth, put it on His face, and the image of the Lord was engraved on the cloth. At the sight of this face, the king was healed [1, c. 77].

The iconographic type of Jesus Christ the Pantocrator (Almighty) expresses in the human features of the incarnate Son, the divine greatness of the Creator and Redeemer Who rules the destinies of the world. The Pantocrator sits on the throne, blessing with His right hand and holding a scroll or a book in His left hand. This is the case, for example, in Deisis, where the Mother of God and St. John the Baptist stand on either side of the throne. But whether he is represented alone or surrounded by saints, the type of Jesus Christ – Pantocrator can always be reduced to a bust icon, in which the throne does not open (except for the representation of the Last Judgment which depicts the Pantocrator always, entirely the throne of glory) [15, pp. 103-104].

If the first iconographic type is not entirely accessible (the mahrama has been lost, only a copy is preserved today in a church in France), Christians not as often have the opportunity to honor it, the same cannot be said of the icon of the Pantocrator . What is impressive about this icon is that although most of the Savior has a serious face, reminiscent of the Last Judgment, Christians looking at it, know that they are protected by God, that he watches over them. He is not isolated in an immanent transcendence, the icon assures us of this.

This type of iconographic representation suggests that the Savior encompasses the entire creation. Undoubtedly, the icon shows us that Christ is the Logos Who structures the whole existence, sustaining it as Pantocrator. The value and spiritual significance of this icon is clear. It is all the more important because it presents Christ not only as Creator and Almighty, but also as Pronator.

Worthy of mention, the Bessarabian hieromonk Sofian Boghiu, in his bachelor's thesis «The face of the Savior in iconography» presents in addition to those mentioned a whole typology of the Savior's icons [4, c. 80–111].

c) ***The icons of the Mother of God***

More than any other saint or biblical event, most iconographic types belonging to the Mother of God – «the most beautiful jewel of mankind, the last stage of human deification» [12, c. 87] are in the view of many unsurpassed, both artistically and in

terms of number large of them (over 700). We do not insist on the general theotokological teaching of the Church. We are not surprised that the one who is bigger than the cherubim and glorified without resemblance than the seraphim enjoys an increasing variety of iconographic representations.

We continue to dwell on the theological and symbolic iconographic types as follows.

The theological types of the icons of the Mother of God

1. *The Mother of God enthroned*

It shows the Mother of God on the throne in a frontal position. She holds the baby Jesus to her chest, who blesses and shows a scroll of the Scriptures. On the sides are represented angels or saints worshiping. The baby is represented in the attitude of the Pantrocrator, blessing with his right hand [15, c. 112].

2. *The Mother of God the Ruler – Hodighitria*

There are three testimonies that support the tradition of painting this icon by St. Luke the Evangelist [6, c. 112].Two types of compositions are known: with the Baby in his left hand, standing or on the throne. Mother's expression The Lord is serious and authoritarian, both being represented in front. The baby necessarily holds the gospel papyrus in his hand, emphasizing His divinity. Tradition says that such an icon brought some blind people to church [1, c. 96].The icon called Kazanskaia belongs to this category, as well as the one from Neamţ Monastery.

3. *Our Lady, the prayer – Oranta*

Oranta in the catacombs is a woman standing, with open arms and palms facing the sky, depicted more than fifty times in Roman catacombs. We can see her with Baby Jessus, or less often, without Baby Jessus. In the first case we are talking about the «Virgin with the sign» (znamenie / vlahernița) Baby Jessus is represented in an almond in front of the chest of the Mother of God. «The God whom the universe cannot fit is circumscribed in the bosom of the Virgin.» [12, c. 88].

4. *The Mother of God the Comforter – Eleusa*

It is a type of icon (icons) whose theme is especially the affectionate intimacy between Baby and His Mother. The Blessed Virgin holds the baby on her right arm, holds Him close to her, and bowing her head, sticks her cheek to the face of the Son, who, in turn, affectionately puts his hand on His Mother [1, c. 97].The best known of this category is the icon of the Mother of God in Vladimir. Among these icons we identify several symbolic types.

The symbolic types of the icons of the Mother of God are:

1. *The Mother of God breastfeeding – Galaktotrophusa*

In Egypt, the Mother of God was first depicted breastfeeding the Infant, under the influence of the cult of Isis, which was still very present at the end of the fifth century. The theme was resumed in the 16th century and can be found in Greece and Russia.

2. *The Mother of God of the Sign*

Christ appears in the medallion on the chest of His Mother. This icon depicts the vision of Isaiah, 7:14, «For this my Lord will give you a sign: Behold, the Virgin will take in her womb and give birth to a son, and they will call his name Immanuel.»

3. *The Mother of God, the Source of life – Balukliotissa*

The name comes from Baluki Monastery, on the west coast of Istanbul. Legend has it that a monk from this monastery had just fried some fish from a vessel when he was told that the city had been conquered by the Turks. He replied that he would rather think that these fish would rise and then the fish jumped out of the pan and full of life, they began to swim in the boat. But they were red on one side and black on the other, because they had been half-fried (as today's monks explain to foreigners visiting the monastery).

Coming out of a fountain, a gold cup, richly adorned, contains the Mother of God

holding the Savior. Two angels, sitting on the clouds, bow respectfully to her. In the background, architectures: walls, domes, towers of Constantinople. Around the fountain, many characters, young and old, rich and poor, some draw water in cups and drink it, others, sick, are sprinkled with this life-giving and health water. Fish swim in the fountain.

4. *Mother of God, Play Baby – Pelagonitissa*

The baby Jesus turns to the Mother of God and in a sudden movement, with his head on his back, touches with one hand the cheek and with the other the hand of Mary, who extends a patella. The first works left to this day, date from the end of the twelfth century. Russian iconographers call this theme Baby Play. The Son of God is represented as a child who plays and moves without restraint.

d) *Holiday icons*

Now let's move on to the Face Change icon. The event represents the transfiguration of the Lord into Mount Tabor. The holy evangelists relate: «And his countenance was changed in their sight, and his countenance was bright as the sun, and his raiment was white as the light» (Matt. 17: 2; Luke 1: 27-). He is depicted at the top of the icon, on the mountain, but without touching Him. Dressed in white, he is nothing but light. He envelops Moses and Elijah in His light, each on a mountain, which he does not touch with his feet. They are on the peaks, because they are the people of the spiritual heights [6, c. 89].

This icon reveals the condition and natural state of man, able to regain lost beauty. It was said that a discovery of the Trinity could be deduced from this icon. Although the disciples can see and hear the Incarnate Word, even Changed in Face, in glory, they cannot yet look at the glory of the Kingdom, and hear its voice without trembling, unlike Moses and Elijah, who are no longer of the world. This one. And yet they witness a complete revelation in the three Persons: the voice of the Father testifies, the Spirit enlightens, and the Son receives and manifests the word and the light [12, c. 105].

On the other hand, the icon of the Transfiguration, as well as the entire iconography and Christian life, finds its explanation and the main and ultimate foundation in the Resurrection of Christ. Orthodox iconography, regardless of its theme, conveys a joy or an Easter light. The same light of the Resurrection of Christ suddenly passes through Holy Scripture, Holy Liturgy, Philocalia, Iconography and authentic Orthodox Hymnography. And it is natural to be so early that the Resurrection is the feast of the feasts. Through patristic testimonies we have a foundation to strongly argue that the light, peace, and joy of the Lord's Resurrection must be the fundamental dimension or perspective of church iconography or painting.

By virtue of these considerations expressed from the beginning of iconography, the scene of the Resurrection was generously painted, but sometimes mistakes were made. At the dawn of Christianity, the event of Iona's exit from the womb of the putty was used to represent the Resurrection. In the V–IX centuries, the event of the Resurrection of Christ leads to another composition: The Descent of Christ into Hell, a representation that first appeared in the ancient psalms. In the old miniatures, simple and without details, hell is represented in the form of a handcuffed and overturned old man or a big man, with spiky hair, above which stands the very Conqueror of Hell, Who stretches out his hands to Adam and Eve and bravely removes those bounds, according to the psalmist's word (Ps. 67: 7) [11, c. 159]. The historical representation of the arrival of the myrrh-bearers at the tomb is also known.

e) *The Icon of the Holy Trinity*

We now turn to the symbolism of the famous icon of the Holy Trinity painted by the recently canonized painter of the Russian Church, Saint Andrew Rubliov. The

icon of the Holy Trinity made by Andrei Rubliov in the last part of his life at the Holy Trinity Monastery, recalls the famous episode of the Old Testament in the book of Genesis, in which Abraham is visited at the oak of Mamvri by the Three Angels, The iconographic idea was not new, because the model of the Holy Trinity has already existed in the Byzantine world for almost five centuries.

The difference would be the depth of the message and the way it was interpreted. Any contemplation of icons must always lead beyond representation. Painting for sight means the same thing as preaching for hearing, or music for the soul.

The icon must be a scripture in images, but naturally, in this sense, the question arises how can you capture the Unseen God in an image? The answer, without deciphering the mystery, is simple: In icons, the iconographer depicts only what has been revealed to us. Rubliov realizes a true Theology through which the intertrinitarian dialogue is captured. At Mamvri, the Incarnate Person of the Son of God, is in relationship with the other two persons of the Holy Trinity. We know the Unseen Father, only through the Son: *He who sees me sees the one who sent me and the one who saw me saw the Father* – said Christ. We also know the son through the Holy Spirit: *No one can say the Lord is Jesus except in the Holy Spirit* – says the Holy Apostle Paul in Corinthians.

The movement between the Three Divine Persons starts from the Son. He prays to the Father, while His right hand blesses the cup of His passion and sends beyond it to the Spirit. This look and gesture suggests the sending of the Spirit, now possible through the Self-sacrifice of the Son, And the Father who always hears the Son, fulfills this prayer. His gaze is on the Spirit who sits with Him behind the altar table, and His right hand shares His blessing toward the completion of the Son's saving work. The Holy Spirit humbly bows and nods, emphasizing this consent in His right hand. Rubliov represents the three angels perfectly identical in figure and size As the church teaches us through its ecumenical synods, when it speaks of a One Being Tripled in Persons.

We can conclude that the Holy Trinity is the Supreme Mystery of Existence, which explains all or without which nothing can be explained. And this was captured with great skill by Andrei Rubliov, in his treatise on visual theology, the icon of the Holy Thirds from Mamvri's oak.

f) *Non-canonical icons*

Sometimes Christ is represented above the Wisdom, and above Him, God the Father. Beyond the problematic nature of the representation of the Father, this type of icon is particularly confusing. The Holy Spirit is not painted, so there is a risk that Wisdom will be identified with the Holy Spirit, because what we see seems to form a «Trinity,» or to appear as a fourth hypostasis. Such a risk is not at all imaginary, because in sophology, at a certain point in its evolution, wisdom was conceived as a hypostasis added to the Three Divine Hypostases. This type of representation cannot be represented either because it does not respect the principle of evangelical realism drawn by the Trulan Synod.

The eye of God is all-seeing

Developed especially in nineteenth-century Russia, it has been speculated that this representation was marked by the influence of Freemasonry and esotericism in high society. The icon looks like an almond similar to the one from the Change in the Face, made up of four concentric circles. The central circle is occupied by the icon of Christ blessing. This icon lacks clarity as well as theological coherence and lacks the ability to create a connection with the Savior or other persons of the Holy Trinity.

The icons of Joseph and the Holy Family

Of Catholic influence, appeared in the last decades in the Orthodox countries, the first depicts the Right Joseph carrying the

child Christ in his arms (according to the analogy of the icon of the Mother of God with the Baby), the second depicts the Virgin, the Right Joseph and the Baby held by both. In the latter case, the heads are most often glued, and the Right Joseph embraces the Mother of God with his right hand. This representation leads to a double confusion: it depicts Mary and Joseph as ordinary husbands and indicates that Christ is the son of the two.

In conclusion, the icon is essential for Orthodoxy. The sacred art of iconography is our confession of visual faith of the Incarnation, the possibility of the transfiguration of matter and of spiritual attachment to those revealed by the Church and established after centuries of turmoil and turmoil. As stated during the work, the icon is a synthesis of the truths of faith affirmed by the Orthodox Church. For these reasons, the icon is not a foundation of faith but is an emanation or a consequence of the way we manifest our faith.

Therefore, the orthodox icon is a reality as authentic and beneficial to the spiritual life, as complex. Its constituent elements, its theological foundations and its aesthetics are only component parts of it. In the icon you can also see its mysterious, eschatological aspect. Given this, we are aware that this paper is not sufficient to clarify many issues, but it is certainly a small introductory guide. In view of this goal, we have endeavored to comprehend its most important elements and, at the same time, to reveal its role in Christian spirituality.

In this paper we focused on the elements of synthesis, but given that the subject also has spiritual implications, we also intervened with certain considerations learned from personal experience. The research of this topic is imperative, the present documentation becoming a modest contribution in its investigation.

References:

1. Baştovoi, S. Idol sau icoană: elemente de teoria icoanei [Tekst] / S. Baştovoi – Timişoara: Editura Marineasa, 2000. – 210 p.

2. Branişte, E., Niţoiu, Gh., Neda, Gh. Liturgica teoretică. Manual pentru Seminariile teologice [Tekst] / E. Branişte etc. – Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (IBM al BOR), 1984. – 254p.

3. Bria, I. Dicţionar de teologie ortodoxă [Tekst] / I. Bria. – Bucureşti: IBM al BOR, 1994. – 428 p.

4. Boghiu, S. Chipul Mântuitorului în iconografie [Tekst] / S. Boghiu. – Bucureşti: Editura Bizantină, 2001. – 125 p.

5. Buchiu, Şt. Dimensiunea apofatică a icoanei ortodoxe. În: Învăţătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească. Studii şi articole. Vol. I. – Bucureşti: Editura Basilica, 2017. – pp. 457-459.

6. Cavarnos, C. Ghid de iconografie bizantină [Tekst] / C. Cavarnos. – Bucureşti: Editura Sophia, 2005. – 240 p.

7. Ciobotea, PF Daniel. Iconostasul – Epifanie a Împărăţiei cerurilor [online]. 25 ianuarie 2020 [citat 14 decembrie 2020]. Disponibil:
https://basilica.ro/catapeteasma-este-o-evanghelie-pictata-a-spus-patriarhul-la-sfintirea-iconostasului-biseric bnii-militari-i/.

8. Ciobotea, PF. Daniel. Pictura bisericească – simbol de credinţă vizual [online]. 25 ianuarie 2020 [citat 19 decembrie 2020]. Disponibil:
https://ziarullumina.ro/actualitate-religioasa/stiri/iconostasul-epifanie-a-imparatiei-cerurilor-12561.html.

9. Clement, O. Considerații asupra spiritualității icoanei. În: Învățătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească. Studii şi articole, Vol. I. – Bucureşti: Editura Basilica, 2017. – pp. 206-216.

10. Liturghier. – Bucureşti: Editura IBM al BOR, 2012. – 328 p.

11. Monahia Iuliania. Truda iconarului. – Bucureşti: Editura Sophia, 2001. – 240 p.

12. Quenot, M. Icoana: fereastră spre absolut [Tekst] / M. Quenot, – Bucureşti: Editura Enciclopedică, 1993. – 119 p.

13. Schmemann, Pr. Alexander. Euharistia. Taina Împărăției [Tekst] /Pr. A. Schmemann. – Bucureşti: Editura Sophia, 2012. – 293 p.

14. Stăniloae, D. Icoanele în cultul ortodox. În: Învățătura despre Sfintele Icoane reflectată în teologia ortodoxă românească. Studii şi articole, Vol. I. – Bucureşti: Editura Basilica, 2017. – 496 p.

15. Uspensky, L., Lossky, V. Călăuziri în lumea icoanei [Tekst] / L. Uspensky, V. Lossky. – Bucureşti: Editura Sophia, 2011. – 270 p.

Для цитирования: Шарманова, Л.Г. Е.В. Образцова: исполнительская концепция образа Кармен / Л.Г. Шарманова, Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 75–81. – Библиогр.: с. 80 (8 назв.).

УДК 78.072.2

Шарманова Любовь Геннадьевна,
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство
E-mail: lyubov.sharmanova2016@yandex.ru
Россия, г. Челябинск
Степанова Наталья Викторовна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры фортепиано
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

Е.В. ОБРАЗЦОВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА КАРМЕН

Аннотация. *Статья посвящена анализу исполнительской концепции образа Кармен в одноименной опере Ж. Бизе выдающейся певицы нашего времени – Елены Васильевны Образцовой. Автор статьи рассматривает особенности интерпретации певицей сценического образа Кармен в контексте синтеза вокального и драматического аспектов.*

Ключевые слова: *исполнительская концепция; оперный жанр; вокальное мастерство; эмоционально-смысловое содержание.*

Lyubov Sharmanova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Studying in the Specialty 53.05.04 Musical and Theatrical Art
E-mail: lyubov.sharmanova2016@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk
Natalia Stepanova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Piano
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

E. V. OBRAZTSOVA: PERFORMANCE CONCEPT IMAGE OF CARMEN

Annotation. *The article is devoted to the analysis of the performing concept of the image of Carmen in the Opera of the same name by J. Bizet one of the outstanding singers of our time – Elena Obraztsova. The author of the article examines the peculiarities of the singer's interpretation of the stage image of Carmen in the context of the synthesis of vocal and dramatic aspects.*

Keyword: *performance concept; opera genre; vocal skill; emotional and semantic content.*

Имя Елены Васильевны Образцовой – одной из выдающихся певиц второй половины XX столетия – по праву относят к плеяде ярчайших звездных оперных исполнителей. Именно ее недюжинное сценическое дарование большого художника, сочетающее в себе блистательный вокальный, музыкальный и артистический талант, позволило певице покорить все известные мировые оперные сцены. Феномен Е.В. Образцовой заключается в том, что она не просто принадлежит к числу уникальных оперных исполнителей высочайшего класса, а к высочайшего класса поющим актерам-художникам. За свою многолетнюю певческую карьеру Е.В. Образцова исполнила немало оперных партий, в репертуаре певицы их насчитывается более восьмидесяти пяти: Амнерис в «Аиде», Любаша в «Царской невесте», Марфа в «Хованщине», Графиня в «Пиковой даме», Ульрика в «Бале-маскараде», Кончаковна в «Князе Игоре», Сантуцца в «Сельской чести» и др.

Мы предприняли попытку проанализировать интерпретаторскую версию одного из признанных сценических достижений певицы – партии Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, с целью определить концептуальные творческие принципы Е.В. Образцовой в работе над сценическим образом. Следует отметить, что во многом эта партия стала судьбоносной в жизни певицы и ассоциируется исключительно с именем Елены Васильевны Образцовой, хотя история оперного искусства знает и других известных исполнительниц партии Кармен, таких, как В.А. Давыдова, Н.А. Обухова, И.К. Архипова, Т.И. Синявская, Т. Берганса, Ф. Коссотто, Л. дель Соль, А. Бальтса, С. Монтьель и др.

Впервые Е.В. Образцова выступила в роли Кармен в 1972 году на сцене испанского театра «Перес-Гальдос», а уже в 1974 году на Международном фестивале в Барселоне, который был посвящен 100-летию незабвенного оперного шедевра Жоржа Бизе, сценический образ Кармен, созданный Еленой Васильевной Образцовой, будет признан лучшим в XX веке. Барселонский театр «Лисео» для четырех оперных спектаклей на роль Кармен пригласил четырех исполнительниц: Розалинду Элиас, Джойс Давидсон, Грейс Бамбри и Елену Образцову. Испанские газеты отмечали, что только советской певице удалось представить образ Кармен «во всей сложности и психологической глубине. Поэтому можно смело сказать, что она является самым тонким и верным выразителем художественной концепции Бизе» [3, с. 892].

Концептуальные принципы работы над сценическим образом вырабатывались певицей на протяжении всего творческого пути и включают несколько важных компонентов, таких, как дисциплина и самоотдача, техническая безупречность, интерпретаторское мастерство, реалистичность сценического образа. Этим принципам певица была верна на протяжении всей своей творческой деятельности.

Основы дисциплины, трудолюбия и профессиональной самоотдачи у Е.В. Образцовой были заложены в период ее обучения в консерватории в классе профессора А.А. Григорьевой, куда будущая певица, по ее словам, «приходила как в храм» [8, с. 58]. Антонина Андреевна Григорьева, будучи в прошлом оперной исполнительницей, сама была ярким примерм самоотверженного служения профессии. Именно в классе этого легендарного педагога закладывались основы сознательного пения, основанного на верных технических приемах, на основе которых впоследствии сформировалось вокально-техническое мастерство певицы. Педагог была убеждена в том, что исключительное вокально-техническое мастерство обеспечивает надежный «тыл художника, его основу и опору» [6, с. 94], тогда в пении будет подвластно все. Следует сказать, что высшая степень технического совершенства и безупреч-

ность – это то, что всегда отличало исполнение Елены Васильевна Образцовой.

Дисциплину и приверженность к «ученичеству и труду» певица соблюдала всю жизнь, слушая и анализируя пение не только великих мастеров оперной сцены, но и своих сокурсников. Сама прославленная певица вспоминает: «Когда я сорок лет назад вошла в театр, я уже никогда просто так не сидела в кулисах и не вела праздных разговоров. Я все время смотрела, как играют, как поют. В России я все время смотрела на Кривченю, на Борисенко, на Огнивцева… Это были такие глыбища, это были и актеры, и певцы» [3, с. 887]. Пройдя школу Большого театра, певица обрела основы вокально-сценического мастерства, которое было доведено ею до высочайшей степени совершенства.

Елена Васильевна всегда была обуреваема жаждой познания, поскольку «брать отовсюду – это свойство талантливых натур. Оно невозможно без плодотворной способности к восхищению» [8, с. 236]. Певица не упускала возможности поучиться и «намотать на ус законы мастерства» у своих легендарных концертмейстеров: А.П. Ерохина, В.Н. Чачавы и Е.М. Шендеровича, которые, по словам певицы, «определили ее отношение к нотному тексту, научили быть свободной в музыке» [5, с. 87].

Работоспособность, ответственность, самоотреченность и самоотдача поражали всех, кто сотрудничал с Е.В. Образцовой. Так, лучшие дирижеры мира, работавшие с певицей, а среди них Клаудио Аббадо, Герберт фон Караян, Карлос Клайбер, Риккардо Мути, Лорин Маазель и др. «поражались не только ее необъятному и неожиданному таланту, но и неуемному трудолюбию, беспощадности к себе на репетициях» [3, с. 896].

Цель исполнительской интерпретации заключается в реализации художественного замысла композитора и максимально достоверном донесении его до слушательской аудитории. Сама певица всегда подчеркивала невозможность для композитора детально записать тончайшие нюансы, передающие смысло-выразительные аспекты музыки – то, «чем переполнена его (композитора) душа. И задача певца-интерпретатора насытить своей душой все то, что невозможно записать» [8, с. 49]. Восприятие и оценка информации, заложенной в музыкальном тексте, выражает широчайший диапазон эмоциональных состояний или, по метафоричному выражению известного российского музыковеда В.В. Медушевского, представляет собой «многослойную партитуру эмоциональных смыслов» [4, с. 55]. В ходе постижения и анализа «эмоциональных смыслов» текста музыкального произведения исполнитель апеллирует к знаниям из смежных искусств, биографическим аспектам жизни и творчества композитора, культурно-историческим особенностям той или иной эпохи, позволяющим интерпретировать произведение в контексте определенных стилистических атрибутов.

Поскольку феномен исполнительской интерпретации, как указывалось выше, заключается в объективности и достоверности прочтения авторского замысла, то для точности воплощения содержательного аспекта, по мнению Е.В. Образцовой, «…певцу необходимо слушать и знать много разной музыки, разных эпох и стилей. Познание новой музыки обогащает духовно, обогащает вокально, технически» [8, с. 158]. Одним из непреложных интерпретаторских принципов певицы был принцип – увидеть и услышать то, что стоит за нотным текстом. Это позволяет исполнителю, прочитывая музыкальное произведение каждый раз заново, по-разному открывать для себя грани сценического образа. Интерпретаторское мастерство большого художника требует от исполнителя особого высокохудожественного дара, опирающегося на широкий музы-

кальный кругозор, всестороннюю эрудицию, глубокие профессиональные знания и исполнительский опыт.

К своей Кармен, которую будут называть «воплощением таинственной непостижимости женского сердца», Е.В. Образцова придет уже в зрелом возрасте [8, с. 115]. Ее трактовка оперного характера будет кардинально отличаться от привычных сценических концепций, что в свою очередь потребовало от певицы максимального проникновения в суть образа своей героини, поиска новой манеры звукоизвлечения и новых тембральных красок в голосе. По мнению К.С. Станиславского, вокалист посредством голоса раскрывает внутреннюю линию роли: «Уметь окрашивать звук соответственно внешней эмоции – величайшее воздействующее вспомогательное орудие актера для полного, яркого выявления созданного внутреннего образа и перебрасывания его за рампу, к зрителю во всех его мельчайших деталях» [цит. по: 1, с. 50]. Бесспорно, что Кармен Е.В. Образцовой узнаваема по незабываемому тембру и особой исполнительской манере певицы.

Первоначально Е.В. Образцова не видела себя в роли Кармен. Во многом это было обусловлено тем, что Кармен Ж. Бизе и Кармен П. Мериме, по мнению певицы, «…страшно не совпадают. В Кармен Бизе столько лирики, мистики, нежности. А Кармен у Мериме вовсе не лирическая героиня. Поэтому нельзя музыку Бизе приспособить к новелле Мериме» [8, с. 122]. Конечно же, певицу бесконечно привлекала и вдохновляла восхитительная музыка Ж. Бизе. Е.В. Образцова как большой художник видела образ Кармен более емко, более многосложно, поэтому певица взяла на себя смелость выстроить свою концепцию интерпретации этого сложного и противоречивого сценического образа. Певица представила на сцене Кармен-женщину, обладающую колдовским магнетизмом – роскошную, соблазнительно-яркую, чувственную, кокетливую, экспрессивную, нежную, гордую и самоуверенную. По утверждению певицы, ее Кармен – «это пантера, это зверь, который пышет страстями» и любит Хозе «до последнего вздоха» [3, с. 891]. Как далека она от юной, простой, дерзкой цыганской девчонки, представленной в новелле П. Мериме.

Возможность многообразия интерпретации сценических ракурсов главной героини заложена в самой опере, что певица неоднократно подчеркивала: «Я не знаю второй оперы в мире, которая давала бы столько возможностей для толкования…» [8, с. 146]. Рассуждая о «полифоничности» исполнительской интерпретации, Е.В. Образцова делает акцент на невозможности существования единственно верной трактовки сценического образа Кармен, как, собственно, и существования абсолютной истины. Спустя много времени, Е.В. Образцова в интервью С.И. Бэлзе призналась, что на сегодняшний день (а это было в 2015 году) образ Кармен видится ей совершенно по-иному, она видит ее отшельницей, более загадочной и очень одинокой. Певица даже мечтала выступить в роли режиссера и сделать свою постановку оперного спектакля.

Подлинную правду и реалистичность сценического образа, к которой певица всегда стремилась, возможно передать лишь в соотнесении вокального и актерского мастерства, в нахождении идеального баланса между ними. Умение большого артиста максимально точно отразить эмоционально-смысловое содержание концепции образа, выражающееся в единении сценического действия, непрерывности переживания события, музыки и технической реализации позволило Е.В. Образцовой раскрыть новые, порой неожиданные грани исполняемого произведения. Подтверждение этому мы находим в словах великого русского актера М.С. Щепкина, который утверждал, что выработка навыка пере-

воплощения – это своего рода умение создать другого человека в самом себе [7, с. 206]. От певца-актера требуется постоянная способность к перевоплощению, поддерживающему магнетизм образа. Поэтому драматургия сценического образа находит свое выражение не только в постижении замысла характера оперного персонажа, осмыслении и разнообразном произнесении вокальной интонации, но и в использовании многообразия актерских приемов: прически, грима, костюма, сценической пластики, жеста, позы и др. Таким образом, интерпретаторское мастерство певца-актера представляет собой синтез вокального и драматического аспектов.

Используя необыкновенную силу визуального воздействия прически, грима и костюма, образ становится впечатляющим, зримым, «говорящим», позволяя убедительно выразить те или иные черты характера персонажа, подчеркнуть его суть, рассказать об историческом времени и т. д. При этом сценический костюм, представляющий собой комплекс предметов (одежда, парик, аксессуары), превращается в костюм-образ. Костюм-образ с одной стороны становится одним из решающих элементов не только с точки зрения исторической, но и психологической, с другой – подсказывает актеру манеру его ношения, походку, сценическую пластику. Возможно, из этих составляющих родилось известное высказывание Ф.И. Шаляпина: «Жест есть не движение тела, а движение души» [цит. по: 2, с. 14]. Зрелый, мыслящий художник, стремящийся во всем к передаче жизненности и правдивости образа, Е.В. Образцова никогда не боялась грима, например, Графиня в «Пиковой даме» П.И. Чайковского или вещая колдунья Ульрика в «Бале-маскараде» Дж. Верди. Эти сценические образы притягивали внимание своей демонической внешностью, делая при этом оперный персонаж более реалистичным и впечатляющим, а внешность исполнительницы безобразной и уродливой. Таким образом, широкий спектр актерских приемов, значимость которых может оценить только истинный художник, способен активизировать психологическую характеристику оперного персонажа, усилить требуемое эмоциональное состояние.

Вектор творческих исканий Е.В. Образцовой при работе над сценическим образом Кармен во многом был обусловлен особенностями ее вѝдения характера героини, что нашло свое прямое отражение в исполнительской интерпретации певицы. Судьбоносной для Е.В. Образцовой стала постановка «Кармен» в Венской опере в 1978 году, которую осуществил Ф. Дзеффирелли.. Он же стал и художником спектакля, по эскизам которого выполнялись декорации и костюмы. За дирижерским пультом стоял легендарный Карлос Клайбер, руководивший звездным составом певцов: П. Даминго исполнял партию Хозе, Е. Образцова – партию Кармен, Ю. Мазурок – партию Эскамильо, И. Бьюкенен – партию Микаэлы. Эта постановка принесла Е.В. Образцовой мировую известность. Певица, несмотря на возражения коллег-музыкантов, настояла на изменении трактовки финала, а, по существу, концепцию всей оперы. Кармен Образцовой любит Хозе «до конца, до самой смерти», и эта трактовка больше никогда не менялась. Певица признавалась, что при подготовке роли душа Кармен довлела над ней, целиком и полностью войдя в ее собственную душу и владея всем ее существом, и, вообще, «Кармен – единственная опера, которую я не пою, а которая поет мною» [8, с. 208].

Особенной и неординарной была находка Е.В. Образцовой в контексте реалистичности решения сценического образа Кармен. Она исполняла свою Кармен по всему миру исключительно босой. Сценическая органика была обусловлена тем, что босиком певица ощущала себя «зверушкой, вольной и свободной» [5, с. 78]. Правда, ей пришлось

упрямо отстаивать свою концепцию роли Кармен у режиссера, апеллировав к тому, что вольнолюбивой, кочующей цыганке не пристало ходить в туфлях на каблуке.

Таким образом, Е.В. Образцова в своей интерпретации образа Кармен сумела удивительно органично соединить два важнейших начала оперного искусства – драматическое и вокальное, подчинив свой уникальный голос, артистическое дарование, сценическую пластику и глубокую музыкальность единому художественному замыслу, что подвластно только истинному художнику. Именно поэтому знаменитый дирижер Клаудио Аббадо скажет: «Преклоняюсь перед пением Елены Образцовой. Я впервые увидел ее, когда Большой театр выступал со своими гастролями на сцене Ла Скала. Уже тогда меня поразило ее страстное пение. Она действительно рождена для сцены, актриса с самым сильным сценическим «персоналите» [3, с. 897].

Литература:

1. Кристи, Г.В. Станиславский – реформатор оперного искусства / Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. – 2-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1983. – 384 с. – Текст : непосредственный.

2. Кузнецов, Н.И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Николай Иванович Кузнецов ; Московская государственная консерватория. – Москва, 2005. – 44 с. – Текст : непосредственный.

3. Маршкова, Т.И. Большой театр. Золотые голоса / Т.И. Маршкова, Л.Д. Рыбакова. – Москва : Алгоритм, 2011. – 1024 с. – Текст : непосредственный.

4. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 268 с. – Текст : непосредственный.

5. Парин, А.В. Елена Образцова: голос и судьба / А.В. Парин. – Москва : Аграф, 2009. – 366 с. – Текст : непосредственный.

6. Ражников, В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В.Г. Ражников. – Москва : Музыка, 1989. – 141 с. – Текст : непосредственный.

7. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1985. – 668 с. – Текст : непосредственный.

8. Шейко, И.П. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги / И.П. Шейко. – Москва : АСТ, 2019. – 320 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Kristi, G.V. Stanislavskiy – reformator opernogo iskusstva / G.V. Kristi, O.S. Sobolevskaya. – 2-e izd., dop. – Moskva : Muzyka, 1983. – 384 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Kuznetsov, N.I. Stsenicheskoe masterstvo opernogo artista v kontekste akterskoy shkoly F.I. Shalyapina : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat na soiskanie uchenoy stepeni doktora iskusstvovedeniya / Nikolay Ivanovich Kuznetsov ; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. – Moskva, 2005. – 44 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Marshkova, T.I. Bol'shoy teatr. Zolotye golosa / T.I. Marshkova, L.D. Rybakova. – Moskva : Algoritm, 2011. – 1024 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Medushevskiy, V.V. Intonatsionnaya forma muzyki / V.V. Medushevskiy. – Moskva : Kompozitor, 1993. – 268 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Parin, A.V. Elena Obraztsova: golos i sud'ba / A.V. Parin. – Moskva : Agraf, 2009. – 366 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Razhnikov, V.G. Dialogi o muzykal'noy pedagogike / V.G. Razhnikov. – Moskva : Muzyka, 1989. – 141 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Stanislavskiy, K.S. Rabota aktera nad soboy / K.S. Stanislavskiy. – Moskva : Iskusstvo, 1985. – 668 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Sheyko, I.P. Elena Obraztsova. Zapiski v puti. Dialogi / I.P. Sheyko. – Moskva : AST, 2019. – 320 s. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Рахимова, М.В. Кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин в лицах (колонка живого общения). Первое интервью – «О самореализации, опыте и любви к профессии» / М.В. Рахимова, Э.Г. Мухибуллина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 82–86.

УДК 177.2

Рахимова Майя Вильевна,
кандидат философских наук, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой социально-гуманитарных
и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: mayesta@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Мухибуллина Эльмира Гатаулловна,
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры социально-гуманитарных
и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: elmira.edelveis@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ). ПЕРВОЕ ИНТЕРВЬЮ – «О САМОРЕАЛИЗАЦИИ, ОПЫТЕ И ЛЮБВИ К ПРОФЕССИИ»

Ведущий – Рахимова Майя Вильевна
Гость – Мухибуллина Эльмира Гатаулловна

Аннотация. *В живой непосредственной форме два преподавателя беседуют о самореализации, жизненном и профессиональном опыте и о любви к профессии.*
Ключевые слова: *самореализация; жизненный опыт; любовь к профессии.*

Maya Rakhimova,
PhD, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Head of the Department of Social and Humanitarian Psychological and Pedagogical Disciplines
E-mail: mayesta@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Elmira Mukhibullina,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of the Department of Social and Humanitarian Psychological and Pedagogical Disciplines
E-mail: elmira.edelveis@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN). THE FIRST INTERVIEW IS ABOUT SELF-REALIZATION, EXPERIENCE AND PASSION FOR THE PROFESSION

Host – Maya Rakhimova
Guest – Elmira Mukhibullina

Annotation. Two teachers talk in a relaxed atmosphere about self-realization, life and professional experience and passion for the profession.

Keywords: some aspects of self-realization; life and professional experience; passion for the profession.

Современный мир наполнен множеством событий, которые порой вызывают тревогу и эмоциональное напряжение. Пандемия, дистанционные технологии, общая экономическая и геополитическая турбулентность.

В этой связи, чтобы хотя бы в некоторой степени сгладить общую экзистенциальную тревожность, кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин решила апробировать новый формат общения, который предполагает живой личный разговор людей на темы, которые могли бы вызвать общий интерес.

Форма общения – это интервью, которое позволяет преподавателям кафедры лучше узнавать друг друга. Тем более что в связи с юбилейными мероприятиями 2020 года появилась реальная возможность, настоящий повод пообщаться с коллегами кафедры, чей профессиональный стаж более чем внушителен.

Дело в том, что в 2020 году отмечалось 85-летие профессионального музыкального образования на Южном Урале. 15 ноября 1935 года состоялось открытие первого профессионального музыкального учебного заведения в Челябинской области – Челябинского музыкального училища, на базе которого, собственно, и был создан Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. Получается, что 15 ноября 2020 года исполнилось 85 лет со дня основания ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Среди преподавателей кафедры есть люди, которые составляют ее «золотой» временной фонд, поскольку стояли практически у истоков ее формирования. Данный формат общения как раз позволяет окунуться в их профессиональную и личностную атмосферу, но в неофициальной свободной форме. Итак, начнем?

Позвольте представить Вашему вниманию преподавателя кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин, магистра психологии, Мухибуллину Эльмиру Гатаулловну.

Рахимова М.В.:

– Эльмира Гатаулловна, приветствую Вас! Хотелось бы поговорить вот о чем. Мы каждый день работаем со студенческой средой, знаем о трудностях и особенностях общения с современной молодежью. А как бы Вы описали студента во времена, когда учились Вы сами?

Мухибуллина Э.Г.:

– Взаимно, Майя Вильевна! Что ж... Время моего студенчества выпало на период с 1990 по 1997 годы. Это был период смены общественного и политического строя в нашей стране. Это было время, когда в педагогике начался бум инноваций и всплеск различных развивающих

программ, имеющих в своей основе другой подход к процессу обучения. Это было время свободы и выбора.

Студент педагогического вуза того времени – это был студент, который:

– писал лекции, которые были «на вес золота»;

– учился по печатным учебникам;

– имел возможность слушать преподавателей старой классической школы, которые очень любили свое дело и знали его досконально;

Самое главное, наверное, то, что у нас формировали правильный подход к своему предмету, процессу учения, обучения и методике преподавания.

Рахимова М.В.:

– А какие предметы были Вашими фаворитами, и какие вызывали смешанные чувства?

Мухибуллина Э.Г.:

– Смешанные чувства?

Рахимова М.В.:

– Ну да! Например, чувства опасности или скуки? Страха или, наоборот, упорства в победе над страхами?

Мухибуллина Э.Г.:

– В фаворитах были те дисциплины, где преподаватели умело совмещали теорию с практикой, т. е. показывали наглядно, как данный феномен проявляется в нашей обычной жизни.

К таким дисциплинам я бы отнесла возрастную психологию, детскую литературу, мировую культуру.

Смешанные чувства вызывала политэкономия. Сейчас такого предмета и нет уже.

Рахимова М.В.:

– Что верно, то верно. Такого предмета больше нет. Не знаю даже, хорошо это или не очень. Тем не менее, хочу спросить следующее. Как бы Вы описали современного студента? В чем он убедительнее прежних студентов, а в чем слабее, на Ваш взгляд?

Мухибуллина Э.Г.:

– Думаю, что современный студент претендует на позицию равного со – участника педагогического процесса, он ярче «заточен» на самореализацию и смелость жить более активно, быстрее и разнообразнее. Он хочет быть востребован как специалист уже сейчас, в процессе освоения своего ремесла.

Убедительнее прежних студентов он – в позиции творческой самореализации, а слабее в том, что не готов полноценно вкладываться в свое образование и профессиональную деятельность, не готов приобщаться к опыту, который уже есть. Ему кажется, что этот опыт не востребован сейчас, в его жизни.

Рахимова М.В.:

– Да, соглашусь с Вами. Студенты, действительно, много говорят о самореализации, равно как и о трудностях ее воплощения. Если вспоминать Ваш личный, первый педагогический опыт, первую лекцию, семинар, – как это было? Что-нибудь вообще помнится?

Мухибуллина Э.Г.:

– Первый урок психологии я провела в школе. Моими учениками были ребята 11-х классов. Это было время, когда такие уроки в школах были редкостью. И первый урок прошел в дискуссии с ребятами. Я даже в конспект не заглянула.

Рахимова М.В.:

– Это было так волнительно, азартно?

Мухибуллина Э.Г.:

– Это был опыт моей «инициации» как педагога. Моей задачей было вызвать интерес к предмету и показать возможности для самопознания, которые дает наука психология. Видимо я была увлечена своим предметом настолько, что часть ребят в конце учебного года выбрали психологию для государственного экзамена. Поэтому считаю свой первый опыт удачным. Я осталась в профессии.

Рахимова М.В.:

– Вы остались в профессии. Как много значит, когда сам чем-то искренне увлечен. Возможно, это не станет твоей профессией, но сделает тебя счастливым

наверняка. А Вы можете вспомнить момент, когда Вы испытали, ну, что ли некоторую грусть при общении со студенчеством или были чем-то невероятно удивлены (их вниманием, чуткостью, заботой)? Яркие впечатления от человеческого общения со студенческой средой.

Мухибуллина Э.Г.:

– В моей практике были такие студенты, которые выражали свою благодарность за качество тех знаний, к которым они приобщались. Многим этот опыт помогал в жизни.

Еще было несколько удивлений в моем педагогическом опыте, один из первых, когда студентка колледжа продолжила обучение в столичном вузе и психологию сдавала по тем конспектам, которые вела на моих занятиях. Они оказались для нее более информативными и удобными в изложении. Ну и второй запоминающийся, когда работала с заочниками, лет 15 тому назад. Это были уже личности сложившиеся и имеющие в своей профессиональной деятельности определенный авторитет. Я запомнила, как они жадно впитывали знания и были очень благодарны за такое обогащение для жизни и дальнейшей профессиональной деятельности.

Рахимова М.В.:

– Никаких кнопок на стуле, жарких словесных дискуссий, баталий?

Мухибуллина Э.Г.:

– Жарких дискуссий – хоть отбавляй, а вот агрессии со стороны студенчества припомнить не могу.

Рахимова М.В.:

– Вот и отлично. Поговорим о свободном времени. Кто из отечественных режиссеров Вам особенно симпатичен?

Мухибуллина Э.Г.:

– Из современных отечественных режиссеров мне симпатичен Никита Сергеевич Михалков.

Рахимова М.В.:

– Почему? Что именно трогает в его творчестве? Чем он Вам нравится?

Мухибуллина Э.Г.:

– Своей ясной позицией в творчестве и тем, что достаточно прозрачно и тонко транслирует здоровые ценности российской культуры. Но не только он нравится. Симпатичен также и Карен Шахназаров. В его работах много и поразному исследуется проблема нравственного выбора, в том числе в профессии, много говорится о служении в искусстве.

Рахимова М.В.:

– А в зарубежном кинематографе кто Ваш фаворит?

Мухибуллина Э.Г.:

– Джеймс Кэмерон, канадский режиссер. Он симпатичен потому, что его картины вызывают ощущения живого участия самого зрителя. Он здорово умеет рассказывать истории. В них много жизни и удивительной правды.

Рахимова М.В.:

– Эльмира Гатаулловна, я знаю, что Вы давно работаете в Южно-Уральском государственном институте имени П.И. Чайковского. А как именно давно?

Мухибуллина Э.Г.:

– Ну, двадцать лет – это точно.

Рахимова М.В.:

– А ощущаете себя «старожилом» института?

Мухибуллина Э.Г.:

– Несмотря на то, что в профессии преподавателя данного образовательного учреждения я двадцать лет, старожилом пока еще себя не ощущаю. Все изменения, которые происходят и в образовании, и в системе ее методик воспринимаю как часть процесса эволюции. И мы участники этого живого процесса.

Рахимова М.В.:

– Но все-таки. Каково это, проработать на одном месте так долго?

Мухибуллина Э.Г.:

– Прежде всего, интересно, потому что наши студенты – это студенты творческой направленности, которые требуют нетривиального подхода в обучении. Приходится искать формы и методы в

преподавании, которые наиболее приемлемы в работе с такими одаренными ребятами.

Рахимова М.В.:

– А какие качества позволяют Вам выдерживать рутину пребывания на одном месте?

Мухибуллина Э.Г.:

– Интерес к своему делу и возможность творческой самореализации в роли преподавателя

Рахимова М.В.:

– Ну и напоследок. Можно ли сказать, что в некоторой степени ЮУрГИИ напоминает Хогвартс? Как Вам представляется?

Мухибуллина Э.Г.:

– Да. На мой взгляд – да, потому что у нас учатся студенты с потенциалом Творца. А Творцы всегда творят новые Миры!

Рахимова М.В.:

– И что, на Ваш взгляд, нужно любому многослойному творческому институту, чтобы обрести цельность, дух единства?

Мухибуллина Э.Г.:

– Полагаю, что нужно Понимание. Понимание, что в единстве – сила.

Рахимова М.В.:

– Я благодарю Вас, Эльмира Гатаулловна, за отзывчивость и искренность в беседе. Было очень приятно и познавательно общаться с Вами вот так – запросто. Спасибо!

Мухибуллина Э.Г.:

– Взаимно, Майя Вильевна. Спасибо за разговор!

Что ж, уважаемый читатель! На этом наша первая беседа с преподавателями кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского заканчивается. Но не спеши расстраиваться, так как мы только начали, и впереди еще много чего интересного. Так что – до новых встреч!

Для цитирования: Рахимова, М.В. Кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин в лицах (колонка живого общения). Второе интервью – «О профессиональных истоках, творческом Клондайке и преданности делу» / М.В. Рахимова, И.В. Безгинова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 87–92.

УДК 177.2

Рахимова Майя Вильевна,
кандидат философских наук, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой социально-гуманитарных
и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: mayesta@mail.ru
Россия, г. Челябинск
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

КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ). ВТОРОЕ ИНТЕРВЬЮ – «О ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ИСТОКАХ, ТВОРЧЕСКОМ КЛОНДАЙКЕ И ПРЕДАННОСТИ ДЕЛУ»

Ведущий – Рахимова Майя Вильевна
Гость – Безгинова Ирина Вячеславна

Аннотация. *В живой непосредственной форме два преподавателя беседуют об истоках профессионализма, творческом Клондайке и преданности делу.*

Ключевые слова: *истоки профессионализма; творческий Клондайк; преданность делу.*

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

THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN). THE SECOND INTERVIEW IS ABOUT PROFESSIONAL HEADWATERS, CREATIVE KLONDIKE AND ZEAL FOR THE CAUSE

Host – Maya Rakhimova
Guest – Irina Bezginova

Annotation. *Two teachers talk in a relaxed atmosphere about professional headwaters, creative Klondike and zeal for the cause.*

Keywords: *The professional headwaters; some aspects of the creative Klondike; zeal for the cause.*

Второе интервью в рамках встреч с «золотым» преподавательским фондом кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин пройдет при помощи и участии доцента кафедры, кандидата культурологии Безгиновой Ирины Вячеславны.

Напомним, что в связи с празднованием 85-летия профессионального музыкального образования на Южном Урале кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин апробировала новый формат общения – интервью, которое позволяет преподавателям кафедры лучше узнавать друг друга, особенно тех ее представителей, чей профессиональный стаж более чем внушителен.

Как говорилось в преамбуле первого интервью, среди преподавателей кафедры есть люди, которые составляют ее «золотой» временной фонд, поскольку стояли практически у истоков ее формирования. Данный формат общения как раз позволяет окунуться в их профессиональную и личностную атмосферу, но в неофициальной свободной форме.

Итак, позвольте представить вашему вниманию доцента кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин, кандидата культурологии, Безгинову Ирину Вячеславну.

Рахимова М.В.:

– Не будет большим преувеличением предположить, что Вы, Ирина Вячеславна, стояли если не у самых истоков формирования кафедры, то у сложившегося ее содержательного «русла». А какими были профессионалы, сформировавшие кафедру? Какими людьми они Вам запомнились? Понятно, что всех мы просто не в силах перечислить, и, тем не менее, хотя бы о некоторых из них расскажите, пожалуйста!

Безгинова И.В.:

– Наверное, нет ничего нового в мысли о том, что здание любого вуза – творение конкретных людей, без которых оно не было бы построено. Но не сказать об этом нельзя. Говоря об истории нашей кафедры, важно напомнить о замечательных людях, педагогах и ученых, чьи профессиональный дар и человеческий талант, силы и энергия послужили ее появлению и расцвету. Это мои коллеги и друзья, без них непредставима и моя жизнь, и моя работа.

К моменту основания вуза труд формирования вузовской кафедры гуманитариев лег на плечи доцента, кандидата культурологии Ольги Анатольевны Жуковой. Ольга Анатольевна – для меня со студенческих лет и доныне по-сестрински близкая, родная, любимая Олечка – выполнила колоссальную задачу: организовать «с нуля» всю структуру кафедры и, главное, объединить интеллектуальное и творческое сообщество педагогов разных специальностей.

Тогда ведь не существовало разделения по отраслям обучения. В единый

коллектив вошли чистые гуманитарии (философы и обществоведы, культурологи), филологи, «иностранцы», даже преподаватели физической культуры и ОБЖ. Нелегкая задача!

Этот Ноев ковчег, такой пестрый и «разношерстный», представлял уникальное явление. Удивительно то, что Ольга Анатольевна сумела создать настоящую общность, в которой все были близки по духу, говорили на одном профессиональном языке и двигались к общим целям.

Впоследствии, став частью московского научного и педагогического сообщества, доктор философских наук, профессор О.А. Жукова сохранила душевную и дружескую верность своему ковчегу, оставаясь по-прежнему его частью.

Не могу не упомянуть любимца студентов – доцента, кандидата социологических наук Георгия Юрьевича Квятковского. После многих лет, в течение которых я возглавляла кафедру СГиППД, он принял на себя тяжелую миссию заведования, однако боролся с учебными планами, нагрузками и программами абсолютно в своем стиле: привнес в жизнь кафедры и учебный процесс (на лекциях философии) мальчишеский азарт и юмор, динамику и стихийный порыв. Образ Георгия Юрьевича – perpetum mobile, заражающий движением, остроумием и личным обаянием.

Поистине «золотой» человек кафедры и ее «дитя» – кандидат психологических наук, доцент Яна Тураровна Жакупова, прожившая жизнь в стенах вуза от студентки народного отделения до дипломированного специалиста, преподавателя и ученого. За время работы в институте она создала мощный психолого-педагогический блок дисциплин, спецкурсов, семинаров и конференций, сыгравших роль лаборатории знаний для большинства диссертантов института. Ну а о роли Яны Тураровны в качестве руководителя научного отдела вуза и говорить не приходится: колоссальный объем работы, благодаря которому на профильных кафедрах Института теперь существуют свои, знаковые, конференции, издаются специализированные сборники.

Люди, о которых я говорю, теперь работают в разных вузах: Высшая школа экономики (г. Москва), ЮУрГУ и ЮУрГМУ (Челябинск), но они по-прежнему любимые друзья, родственными нитями связанные с нашим домом. И это особенно ценно.

Рахимова М.В.:

– Если говорить о студенческой среде нашего вуза, о той, что была и что продолжает во многом формироваться на Ваших глазах, то как бы Вы ее охарактеризовали? Что происходит со сменой поколений в самоидентификации и творческих устремлениях наших студентов?

Безгинова И.В.:

– Студенты нашего вуза – совершенно особенные. Для меня они были и остаются воплощением самых светлых качеств человека: искренней любви к искусству, доброты, отзывчивости и любопытства ко всему новому, энергии творчества, непосредственности в восприятии мира. Это передается по наследству, от поколения к поколению, и во многом связано с атмосферой нашего дома.

Я, например, принадлежу к тому счастливому поколению студентов музыкального училища им. П.И. Чайковского, который теперь частенько называют «золотой эпохой» Белицкого.

Борис Михайлович Белицкий действительно веха в судьбе нашего вуза. Всё в эти годы кипело и бурлило, всё было отцентровано вокруг студенчества и ради него, ради высвобождения молодых творческих сил и таланта. Блестящие педагоги – Тамара Михайловна Белицкая, Ирина Георгиевна Дымова, Диана Генриховна Мусатова, Надежда Павловна Наумова, Александр Алексеевич Волгуснов…

Бесконечные творческие мастерские, в роли которых выступали концерты и мастер-классы В.В. Горностаевой, А.И. Саца, Н.А. Петрова, В.Н. Монастырского, Н.Л. Штаркмана, П.А. Палея, лекции Ю.Н. Рагса, М.Л. Мугинштейна и многих других.

Волнующая возможность пережить «вживую» атмосферу большого, настоящего конкурса: так было, когда мы безвылазно несколько дней следили за отборочными турами на международный конкурс пианистов в Лидсе. А ведь в роли состязающихся за право участия в конкурсе на сцену выходили Борис Березовский, Александр Штаркман, Рувим Островский, Владимир Овчинников, а возглавляла жюри живая легенда – Татьяна Николаева…

Домашние студенческие капустники, вдохновляемые всенародным любимцем Николаем Николаевичем Сидоровым. Как же не заразиться в такой среде обитания «бациллой» творчества?

А потом, в роли преподавателя музыкального училища и колледжа, я увидела новое поколение наших студентов, и оно покорило меня своей яркостью, творческим донкихотством, готовностью совершать любые – малые и большие подвиги – ради искусства и труда познания.

Именно тогда, в конце 1990-х – начале 2000-х, возникло большинство студенческих проектов нашей кафедры (конференций, семинаров, сборников). Они родились как ответ на интеллектуальный вызов, на интересы наших умных, жадных до знания учеников.

В это время остро ощущалась тяга к духовному, желание связать единой нитью музыку, слово, визуальный образ, мысль. Часто семинары на занятиях истории мировой культуры и современного искусства, философии, психологии и педагогики превращались в лабораторию духа, в которой становились характеры и люди.

Это чудесное студенчество приняло нашу эстафету и теперь стало частью нашего педагогического сообщества: Ольга Кочетова и Дмитрий Чернов, Александр Матушкин и Иван Резепин, Наталья Булатова и Юлия Антошкина, Виктория Белобородова и Полина Корниенко, Антон Бугаев и Ольга Кисленко… Родные и любимые лица тех, кто пережил студенческую «прививку» творчества в стенах ЮУрГИИ.

Сейчас передо мной поколение студенчества 2020-го, живущее в другое время и по другим законам. Слишком многое изменилось вокруг, и для нас, в первую очередь, характер учебного общения. Виртуальная информация поглощает живой интеллектуальный диалог чаще, чем того хотелось бы. Пресловутый «дистант» в последние месяцы значительно расширил пропасть между педагогом и студентом. Но, несмотря ни на что, наша аудитория остается такой же благодарной и отзывчивой. Ее по-прежнему отличают всегдашняя готовность удивляться новому и сопереживать, готовность искать в педагоге точку духовной опоры и самоопределения. И это очень важно.

Рахимова М.В.:

– Студенты действительно способны на многое, в том числе и на бесконечно трогательные и уникальные оговорки, курьезные ситуации, фантасмагорические аналогии и предположения. Есть ли в Вашем педагогическом багаже воспоминания о курьезах студенческого самовыражения?

Безгинова И.В.:

– Жизнь педагога полна учебных курьезов. У каждого поколения есть свои байки и студенческие анекдоты. Я, например, на протяжении многих лет собираю коллекцию студенческих высказываний и письменных «речений» на темы искусства.

Особенно везет произведениям и авторам, обретающим новую жизнь в устах студенчества. Убеждаешься, что

мир искусства поистине безграничен – всегда есть место открытиям. Приведу подборку шедевров студенческой интерпретации художественного творчества:

«Пирамида Хихрепа (пирамида Хефрена)

Гробница Тут-Он-Хам-Она

Мирон. Статуя Дисковод

Неизвестный художник. Христос воскрес! (А. Дюрер. Автопортрет в облике Христа)

Рафаэлло. Мадонна со щеголем (Мадонна со щегленком)

Ватто. Половничество за кефиром (Паломничество на остров Киферу)

Художник Полено. Московский дворник.

Суворов. Переход Сурикова через Альпы.

Суриков. Боярышня Морозова.

Суриков. Стенька Разинка.

Разновидности скульптурного рельефа: выпуклый и невыпуклый, впуклый и невпуклый.

Адорант – статуя просящего милостыню».

Иногда от избытка чувств при встрече с искусством в студенческой голове рождаются такие мысли: «Бумага бледнеет, не в силах снести красоты его картины» (о живописи Архипа Куинджи). Разве это не трогательно?

Рахимова М.В.:

– В известной степени это настолько трогательно, что обладает сильным омолаживающим эффектом, так как пока ты способен искренне удивляться и умиляться, ты – жив и сердцем и душой. Ирина Вячеславна, расскажите, пожалуйста, о своем свободном творческом времени. Как Вы его проводите?

Безгинова И.В.:

– Нынешнее время для любителя искусства – настоящий «клондайк»: доступно всё. В пору нашего студенчества круг информативных возможностей был достаточно ограничен. Ознакомился с музыкальным произведением в одной, ну максимум, двух-трех, интерпретациях, и все. Иных просто не оценил, потому что нет материала.

Сейчас же можно ежедневно совершать открытия во всех областях творчества: аудио- и видеотеки, онлайн-трансляции, записи оперных, драматических, балетных спектаклей…

Я, например, в последние годы открываю для себя оперный театр барокко. Сейчас бум аутентичного исполнительства достиг апогея; воспроизводятся целые пласты музыки, преданной забвению в течение столетий. Оперные шедевры Дж.Б. Бонончини, Л. Винчи (полного тезки легендарного Леонардо), К.Г. Грауна, Дж. Джакомелли, Л. Лео, А. Стефани, И.А. Хассе – фантастическое разнообразие! На слух, воспитанный в «оранжереях» венской классики и романтизма, эта музыка производит оглушительное воздействие.

Та же атмосфера бесконечных открытий царит в литературе: публикуется и «хорошо забытое» старое, и «сверхновое». С одной стороны, погружаешься в классиков викторианской эпохи (последние публикации романов Э. Троллопа), с другой – в жанр интернет-романа.

Особенно интересна сейчас сфера научно-популярной литературы, то, что называют нонфикшн. Опять-таки – достижение последнего времени: многие яркие ученые из разных областей знания (историки, социологии, искусствоведы, философы) отдают дань популяризации.

Возникает замечательно интересный, содержательно насыщенный и, в то же время, общедоступный пласт книг, будящих мысль и воображение. Книжные циклы П. Волковой, Н. Басовской, Е. Жаринова, О. Воскобойникова (несть им числа!) разрушают стереотипы научности и сокращают дистанцию между культурой и человеком культуры.

Благодаря онлайн-трансляциям получаешь возможность стать частью больших театральных событий. Я в по-

следние годы с трепетом на «большом экране» в кинозалах смотрю трансляции спектаклей шекспировского «Глобуса». Это удивительно – пережить дыхание толпы, на протяжении нескольких часов стоящей под открытым небом у сцены, слиться своим смехом со смехом публики, реагирующей на реплики актеров, играющих «Двенадцатую ночь» и «Доктора Фаустуса», «Зимнюю сказку» и «Сон в летнюю ночь»… Чувствуешь себя частью художественного события в другой точке планеты.

Рахимова М.В.:

– И наконец, завершая нашу встречу, как бы Вы охарактеризовали специфику Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского как творческого храма? В чем его уникальность?

Безгинова И.В.:

– Мне кажется, что главная мысль о том, что отличает наш вуз, уже, по сути, произнесена: наш корень – преемственность поколений, единство звеньев, в которых (поистине уникально в наши дни!) сохраняется почти средневековая цепь взаимосвязей по схеме Учитель – Ученик. Сменяются поколения, наступает время, и Ученик преображается в Учителя, круг замыкается, и все повторяется вновь. Это редчайшее достояние, которым вправе гордиться лишь творческие вузы. Поэтому в Красную книгу нашего Института следует внести Понимание – мост между Учителем и Учеником, без которого движение вперед невозможно.

Рахимова М.В.:

– Благодарю Вас, Ирина Вячеславна, за столь полные и во многом исчерпывающие ответы, которые звучали как бесконечно увлекательная и познавательная лекция! Спасибо!

Уважаемый читатель, как мы и договаривались ранее, увидимся совсем скоро, на страницах нашего третьего кафедрального интервью. До встречи!

Для цитирования: Рахимова, М.В. Кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин в лицах (колонка живого общения). Третье интервью – «О суровых реалиях цифрового мира, трудностях профессии и богатом педагогическом опыте» / М.В. Рахимова, Ю.А. Зайкова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2021. – № 2 (31). – С. 93–96.

УДК 177.2

Рахимова Майя Вильевна,
кандидат философских наук, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой социально-гуманитарных
и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: mayesta@mail.ru
Россия, г. Челябинск
Зайкова Юлия Афанасьевна,
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры социально-гуманитарных
и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: juliazaikova@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

КАФЕДРА СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ И ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ЛИЦАХ (КОЛОНКА ЖИВОГО ОБЩЕНИЯ). ТРЕТЬЕ ИНТЕРВЬЮ – «О СУРОВЫХ РЕАЛИЯХ ЦИФРОВОГО МИРА, ТРУДНОСТЯХ ПРОФЕССИИ И БОГАТОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОПЫТЕ»

Ведущий – Рахимова Майя Вильевна
Гость – Зайкова Юлия Афанасьевна

Аннотация. *В живой непосредственной форме два преподавателя беседуют о суровых реалиях цифрового мира, трудностях профессии и богатом педагогическом опыте.*

Ключевые слова: *цифровой мир; трудности профессии; педагогический опыт.*

Maya Rakhimova,
PhD, associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Head of the Department of Social and Humanitarian Psychological and Pedagogical Disciplines
E-mail: mayesta@mail.ru
Russia, Chelyabinsk
Yuliya Zaykova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of the Department of Social and Humanitarian Psychological and Pedagogical Disciplines
E-mail: juliazaikova@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

THE DEPARTMENT OF SOCIAL-HUMANITARIAN AND PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL DISCIPLINES IN PERSONS (LIVE COMMUNICATION COLUMN). THE THIRD INTERVIEW IS ABOUT THE HARSH REALITIES OF THE DIGITAL WORLD, THE DIFFICULTIES OF THE PROFESSION AND RICH TEACHING EXPERIENCE

Host – Maya Rakhimova
Guest – Yuliya Zaykova

Annotation. *Two teachers talk in a relaxed atmosphere about some aspects of the digital world, difficulties of the profession and rich teaching experience.*

Keywords: *the digital world; some difficulties of the profession; teaching experience.*

Кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин продолжает импровизированный цикл живого общения с профессорско-преподавательским составом кафедры посредством формата интервью.

Использование формы интервью позволяет снять определенную профессиональную напряженность, поговорить «по душам», в том числе и на профессиональные темы.

Напомню, что Южно-Уральский государственный институт имени П.И. Чайковского в 2020 году отметил 85-летие профессионального музыкального образования на Южном Урале. К торжественной дате приурочено много интересных задумок, встреч, конференций, круглых столов, концертов, выставок и так далее.

Кафедра социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин в этой связи решилась на необычный формат общения, в известной степени камерный, личностный, тем самым предлагая читателям взглянуть на преподавателей с новой, душевной стороны.

Интервью как нельзя кстати позволяет преподавателям кафедры лучше узнавать друг друга и рассказывать о себе.

Не будем забывать, что на кафедре есть так называемый «золотой преподавательский фонд» – это преподаватели, чей профессиональный стаж измеряется десятилетиями работы в ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского. Это люди, которые застали колледжи и институты искусства, существовавшие еще порознь; люди, которые на своих плечах несли трудности объединения колледжей и института в единое целое.

Конечно, этим преподавателям всегда есть что сказать о жизни и судьбе ЮУрГИИ. А у нас теперь появилась возможность задать им вопросы. Что ж! Не будем ее упускать!

Позвольте представить вашему вниманию преподавателя кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин Зайкову Юлию Афанасьевну.

Рахимова М.В.:

– Юлия Афанасьевна, Вы работаете на одном из самых красивых по архитектурному оформлению факультетов Южно-Уральского государственного института искусств, на факультете изобразительных искусств.

Да, кстати, возможно, кто-то из читателей еще не осведомлен, что данный институт представляет собой удивительную, сложносочиненную образовательную конструкцию, где есть четыре ключевых факультета (музыкального искусства, театрального искусства, хореографии и изобразительных искусств) и многоступенчатый подход к непрерывному образованию (от школы до аспирантуры). Но вопрос мой не об этом.

Скажите, Юлия Афанасьевна, студенты, которых Вы обучаете вот уже

много лет как, какие они? Отличаются ли современные студенты от тех, что были десять, двадцать лет назад?

Зайкова Ю.А.:

– Студенты не стали ни лучше, ни хуже. Сравнивать трудно. И в прошлом, и сейчас есть студенты, мотивированные на учебу, им интересно учиться, а есть те, кто бездельничают. Может быть, сегодня такое расслоение более проявляется – талант или лентяй.

Студенты стали другими. Это связано с появлением интернет-технологий. Прежние студенты сидели за книгами, много читали, библиотеки с трудом справлялись с потоками читателей.

Современные студенты практически перестали посещать библиотеки, не читают художественные произведения, на многие вещи смотрят иначе, чем прежде.

Зато их трудно оторвать от социальных сетей, от «мобильника» – это заменяет им многое: живое общение, участие в студенческих мероприятиях… Прежний студент был более веселый что ли, живой, коммуникабельный. Сегодняшний студент – это чаще всего уставший, не слишком инициативный человек.

Рахимова М.В.:

– Сложно с Вами не согласиться. Цифровой мир как многое дает, так и многое отнимает. Думаю, мы еще не научились жить в нем. Что уж тут говорить о присвоении его, цифрового мира, достижений как в полной мере освоенных нами…

Нет, скорее наоборот. Мы пока в большей степени выживаем, нежели в полной мере живем и используем блага цифрового мира, в том числе выживают и студенты. Информации много, она окружает их бесконечным невнятным потоком. Как же тут не устать заранее от ее пустого изобилия.

А скажите, Юлия Афанасьевна, были ли в Вашей практике какие-либо забавные курьезные случаи студенческого озорства? Вспомните наиболее яркие моменты из Вашей педагогической практики, пожалуйста.

Зайкова Ю.А.:

– Были ли ситуации в моей педагогической работе, которые запомнились? «Хороший» ли я преподаватель? О себе всегда сложно говорить. Но мне хочется сделать преподаваемые предметы интересными, понятными, вложить в них максимум информации.

Соответственно есть и требования к знанию предмета. Огорчает, когда студент скучный и неактивный, не готовится к семинару, тесту, не прикладывает никаких усилий к знаниям, которые ты стараешься дать. К счастью, это небольшая часть студенчества, в основном студенты прилежно относятся к занятиям.

Были, конечно, смешные случаи со шпаргалками во время контрольных работ, например, использование мобильника, который лежал на коленях студента, а он предательски осветил лицо владельца, «выдавая его с головой», или приходилось просить идти помыть руки, так как все ладошки были исписаны как египетские папирусы. Студенты всегда и во все времена отличаются изобретательностью.

Работать со студентами мне нравится. И всегда немного грустно расставаться с ними. Радуешься их успехам, приятно, когда о тебе помнят, поздравляют с праздниками.

Рахимова М.В.:

– Хочу задать еще один вопрос. Каково это «быть преподавателем»? Как Вы ощущаете это? Как но́шу, миссию, обязанность…? Что для Вас есть преподавательская деятельность, Юлия Афанасьевна?

Зайкова Ю.А.:

– Многие думают, что преподавателем быть легко. Со стороны кажется, что эта работа совершенно не требует усилий: преподаватель увлеченно ведет свой предмет, общается с большим числом студентов...

А если это уже 25 лет и больше, то и подавно уже, наверно, работает «на автомате», знает все тонкости. Но это совсем не так.

Ведь преподаватель – не чародей и не маг, только он знает, сколько часов и сил тратится на подготовку занятия, поддержание своего уровня знаний, повышение квалификации, установку контактов с аудиторий студентов.

А в период пандемии дистанционное обучение потребовало новых знаний и усилий. Проработав в училище, и теперь – институте – 25 лет, я знаю, что не жалею о профессии преподавателя.

Рахимова М.В.:

– А почему?

Зайкова Ю.А.:

– А потому, Майя Вильевна, что эта профессия заставляет все времядвигаться вперед, а также – получать удовлетворение от хорошо сделанной работы.

Рахимова М.В.:

– И ведь не поспоришь! Благодарю Вас, Юлия Афанасьевна, за душевный разговор и такое трепетное отношение к своему делу. Знаю, что студенты отвечают Вам взаимностью. Спасибо!

И вновь, уважаемый читатель, не спеши расстраиваться, что интервью так быстро закончилось, ибо за третьим будет и четвертое интервью с профессорско-преподавательским составом кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского. Когда?

Следите за печатной продукцией и… до новых встреч!

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антошкина Юлия Александровна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства (Россия, г. Челябинск).

Безгинова Ирина Вячеславовна, кандидат культурологии, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Булатова Наталья Олеговна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства (Россия, г. Челябинск).

Георгиева Мария Сергеевна, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, докторант (Молдова, г. Кишинев).

Зайкова Юлия Афанасьевна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Короленко Олеся Викторовна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции (Россия, г. Челябинск).

Лера Ауэрбах, дирижер, концертирующая пианистка и композитор, русская поэтесса, писатель, художник (США, г. Нью-Йорк).

Мокану Алина-Виорела, Международный Независимый Университет Молдовы, аспирант (Молдова, г. Кишинев; Румыния, г. Бакэу).

Мухибуллина Эльмира Гатаулловна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», преподаватель кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Рахимова Майя Вильевна, кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», заведующий кафедрой социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

Секретова Лариса Адольфовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (Россия, г. Челябинск).

Степанова Наталья Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (Россия, г. Челябинск).

Трифонова Галина Семеновна, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск).

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

Шарманова Любовь Геннадьевна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство (Россия, г. Челябинск).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

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

В заявке прописываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание (при наличии); место работы или учебы – юридическое наименование организации / учреждения (напр., ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»); должность преподавателя с указанием структурного подразделения (напр., доцент кафедры фортепиано) и специальность обучающегося с цифровым кодом (напр., обучающийся по специальности 53.05.05 Музыковедение); название статьи; отрасль науки, в рамках которой публикуется статья (напр., Педагогические науки); количество заказываемых экземпляров журнала; почтовый адрес для рассылки с указанием почтового индекса; E-mail и контактный телефон автора. Если автором является обучающийся, дополнительно указываются сведения о научном руководителе: фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень, ученое звание, место работы, должность с указанием структурного подразделения.

Технические требования к набору статьи: редактор – MS Word; формат листа – А4, ориентация листа – книжная; шрифт – Times New Roman, 14 кегль; межстрочный интервал – 1,5 строки; ширина полей – 2,0 см с каждой стороны; выравнивание основного текста – по ширине, абзацный отступ 1,25 см. Иллюстративные материалы (рисунки, чертежи, графики, диаграммы, схемы) должны выполняться при помощи графических электронных редакторов с использованием черно-белых текстур и иметь сквозную нумерацию. Не допускаются ручная расстановка переносов, использование постраничных сносок, сокращение слов в таблицах, за исключением единиц измерения. Текст статьи набирается на русском языке. (Согласно Свидетельству о регистрации журнала, допускается набор текста на английском/немецком/французском языках без перевода). Рекомендуемый объем статьи: от 4000 знаков (включая пробелы) до 40000 знаков (включая пробелы). Ссылки на литературу при цитировании оформляются по тексту в квадратных скобках (например, «Цитата» [1, с. 10]) в соответствии с нумерацией источника в общем списке литературы в конце статьи (оформляется по ГОСТ Р 7.0.100–2018).

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

При использовании автором опубликованных в журнале материалов ссылка на журнал обязательна. Рукописи рецензируются, авторам не возвращаются. Ответственность за аутентичность использованных цитат, имен, названий, соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы. В случае принятия статьи к публикации с автором заключается Лицензионный договор. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Действуют льготные условия для публикации статей авторами из числа образовательных учреждений субъектов зарубежных стран и преподавателей/обучающихся ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Рассылка авторского экземпляра журнала иногородним авторам РФ осуществляется за счёт средств автора статьи. Цветные иллюстрации в авторской статье (при их заказе) оплачиваются автором дополнительно согласно калькуляции к заказу.

Каждый выпуск журнала обрабатывается в онлайновой программе разметки Articulus для постатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке eLIBRARY (РИНЦ , SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационного телеграфного агентства России «ИТАР-ТАСС» и в Российскую государственную библиотеку с использованием электронно-цифровой подписи.

Адрес редакции: ул. Плеханова, 41, каб. 114; г. Челябинск, Россия, 454091
Тел.: (8-351) 263-35-95
E-mail: onr@uyrgii.ru