

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

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

**Научно-практический журнал
№ 1 (18)
Апрель 2017**

Челябинск
2017

**ИСКУССТВОВЗНАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 1 (18)
Апрель 2017

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

Главный редактор

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

Заместители главного редактора

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

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

Я.Т. Жакупова – заведующая отделом организации научной работы и международного сотрудничества ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, кандидат психологических наук, доцент (РФ, г. Челябинск).

Ответственный редактор – С.В. Самойлова

Переводчик, редактор английского текста – Н.А. Сафронова

Ответственный за выпуск – Я.Т. Жакупова

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

ИЗДАТЕЛЬ

ГБОУ ВО «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: art-skill@yandex.ru

Сайт: www.uurgii.ru

Отпечатано в типографии: «Центр научного сотрудничества», ООО «Сион» 454000, г. Челябинск, ул. Воровского, 50-Б. Тел. (351) 215-12-23. E-mail: cns74@mail.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-59809 от 7 ноября 2014 г.

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

Верстка М.А. Сидоров

Дизайн обложки Т.Г. Гумарова

Подписано в печать 10.04.17

Дата выхода в свет 24.04.2017

Формат 60×84/8

Заказ № 205

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 7,1. Усл. печ. л. 11,6

Цена свободная

Оригинал-макет подготовлен в редакционно-издательском отделе Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского

Ответственность за содержание статей, а также за аутентичность использованных цитат, имен, названий несут авторы публикуемых материалов.

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Б.П. Хавторин – ректор, профессор кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, доктор искусствоведения, заслуженный деятель

искусств РФ, член Союза композиторов России, член Союза журналистов России (РФ, г. Оренбург).
В.И. Щанкин – заведующий кафедрой балетмейстерского творчества Кемеровского государственного

университета культуры и искусств, профессор, заслуженный работник культуры России, член-корреспондент Петровской академии наук искусств (РФ, г. Кемерово).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

Я.Т. Жакупова – заместитель главного редактора, заведующая отделом организации научной работы и международного сотрудничества Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат психологических наук, доцент (РФ, г. Челябинск).

И.В. Арановская – заведующая кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Волгоградского государственного социально-педагогического университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Волгоград).

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

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

О.А. Жукова – профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета Высшей школы экономики, доктор философских наук (РФ, г. Москва).

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

М.И. Имханицкий – профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

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

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

А.А. Мордасов – заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинской государственной академии культуры и искусств, доцент, заслуженный работник культуры РФ, член Союза театральных деятелей РФ (РФ, г. Челябинск).

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

Б.Ф. Смирнов – профессор кафедры оркестрового дирижирования Челябинской государственной академии культуры и искусств, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ (РФ, г. Челябинск).

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

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

Р.Р. Шайхутдинов – заведующий кафедрой специального фортепиано Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмаилова, кандидат искусствоведения, профессор (РФ, г. Уфа).

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

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

Е.Ф. Яценко – профессор кафедры социальной психологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, доктор психологических наук, доцент, действительный член Международной академии психологических наук (МАПН), член-корреспондент РАЕ (РФ, Санкт-Петербург).

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ, ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Т.С. Борисова

ЛЕГЕНДА О ФАУСТЕ КАК ОДИН ИЗ «ВЕЧНЫХ СЮЖЕТОВ»
ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....7

Г.У. Юнусова

ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕЙЗАЖЕЙ С.В. РАХМАНИНОВА.....18

РАЗДЕЛ 2. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА

О.П. Сайгушкина

ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ ТИХОНА ХРЕННИКОВА
(Окончание. Начало в № 3 (17) Декабрь 2016).....27

Я.Ю. Сорокина

СИМФОНИЧЕСКАЯ РАПСОДИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
И СТРУННОГО ОРКЕСТРА ХОАКИНА ТУРИНЫ:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ.....40

Л.В. Макарова, Н.В. Степанова

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕПРЕТАЦИИ
АВТОРСКИХ ОБРАБОТОК НАРОДНЫХ ПЕСЕН Л. БЕТХОВЕНА.....51

Е.В. Печенкин, Я.Т. Жакупова

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ СТИЛЕ МАРИО ДЕЛЬ МОНАКО.....56

Т.В. Кузнецова

К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА БАЛАЛАЙКЕ.....64

РАЗДЕЛ 3. ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Н.В. Степанова

РЕАЛИЗАЦИЯ МЕТОДА КОНТЕКСТНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ
В ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ.....71

А.В. Овчинников

К ПРОБЛЕМЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ АКТЕРОВ
В УСЛОВИЯХ РЕГИОНАЛЬНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ.....77

РАЗДЕЛ 4. ТЕОРИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Е.А. Куштъм

СУБЪЕКТНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ
СОЗИДАЮЩЕЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ:
К СОЗДАНИЮ СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРНОЙ ТЕОРИИ.....83

И.В. Николаева
ЧТЕНИЕ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ
И ЕГО МЕСТО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ.....91

CONTENTS

SECTION 1. ISSUES OF METHODOLOGY, THEORY AND HISTORY OF ART

T.S. Borisova
THE LEGEND OF FAUST AS ONE OF THE “ETERNAL STORIES”
OF EUROPEAN LITERATURE.....7

G.U. Yunusova
FEATURES OF MUSICAL SCENERIES BY S.V. RACHMANINOFF.....18

SECTION 2. PERFORMING ARTS PROBLEMS

O.P. Saygushkina
PIANO CONCERTS BY TIKHON KHRENNIKOV
(Ending. Beginning in № 3 (17) December 2016).....27

Y.Y. Sorokina
SYMPHONIC RHAPSODY FOR PIANO AND STRING ORCHESTRA
BY JOAQUÍN TURÍN: PERFORMING AND TEACHING COMMENTS.....40

L.V. Makarova, N.V. Stepanova
SOME ASPECTS OF INTERPRETATION OF AUTHOR'S ADAPTATIONS
OF PEOPLE'S SONGS BY L. BEETHOVEN.....51

E.V. Pechenkin, Y.T. Zhakupova
THE PERFORMING STYLE OF MARIO DEL MONACO.....56

T.V. Kuznecova
TO THE QUESTION OF FORMING OF THE ACADEMIC
PROFESSIONAL SCHOOL OF BALALAYKA PERFORMING.....64

SECTION 3. PEDAGOGY OF ART AND ART EDUCATION

N.V. Stepanova
IMPLEMENTATION OF THE METHOD OF CONTEXT MODELING
IN TRAINING OF THE MUSICIAN-PERFORMER.....71

A.V. Ovchinnikov
TO THE PROBLEM OF PLASTIC EDUCATION OF FUTURE ACTORS
IN THE CONDITIONS OF THE REGIONAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT.....77

SECTION 4. THEORY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

E.A. Kushtym

HUMAN SUBJECTIVITY IN THE CONTEXT
OF THE CREATING RATIONALITY:
TO THE CREATION OF CONTEMPORARY HUMANITARIAN THEORY.....83

I.V. Nikolayeva

READING AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON
AND ITS PLACE IN THE MODERN WORLD.....91

РАЗДЕЛ 1

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ, ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА

УДК 82.091+130.2

T.S. Borisova, the teacher of theoretical department of Children's School of Art № 5, Chelyabinsk; e-mail: haydn@mail.ru

THE LEGEND OF FAUST AS ONE OF THE "ETERNAL STORIES" OF EUROPEAN LITERATURE

The article examines the image of Faust as one of the most important literary and cultural archetypes of Europe, traces its history and features of interpretation by different authors, as well as the philosophical and symbolic content of this image in the space of European culture of several eras.

Key words: Faust, Mephistopheles, I.F. Goethe, legend, symbol, Faustian, European culture, Faustian archetype, dialectical unity, tragedy, search, duality.

T.S. Борисова, преподаватель теоретического отделения ДШИ № 5, г. Челябинск; e-mail: haydn@mail.ru

ЛЕГЕНДА О ФАУСТЕ КАК ОДИН ИЗ «ВЕЧНЫХ СЮЖЕТОВ» ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассматривается образ Фауста как один из важнейших литературных и культурных архетипов Европы, прослеживается его история и особенности трактовки у разных авторов, а также философско-символическое содержание этого образа в пространстве европейской культуры нескольких эпох.

Ключевые слова: Фауст, Мефистофель, И.Ф. Гете, легенда, символ, фаустиана, европейская культура, фаустовский архетип, диалектическое единство, трагедия, поиск, двойственность.

В культуре наряду с так называемыми «вечными сюжетами» есть и образы, наделенные даром вечной жизни. Возникнув в определенные историко-культурные

и стилевые эпохи, будучи явлениями разных национальных традиций, они живут в художественных произведениях и обретают бесконечно новые формы во-

площения в рамках литературных жанров, в театральной драматургии, музыкальном и изобразительном творчестве, а начиная с XX века – и в кинематографе. Речь идет о легендарно-мифологических, фольклорных и литературных персонажах, имена которых давно обрели значение символа для человека Культуры. Орфей, Икар, Прометей, Одиссей, Зигфрид, Тристан, Парцифаль, Дон Жуан, Дон Кихот, Гамлет и др. являются не только художественно-поэтическим выражением культурной реальности в ее богатстве и разнообразии, но и выступают в качестве носителей онтологической проблематики – «вечных тем» и «вечных вопросов» бытия. Сочетание конкретно-временного, «сиюминутного» и общечеловеческого, вневременного, неисчерпаемость смыслов и значений – вот те фундаментальные свойства, которые составляют основу их жизнеспособности и актуальности.

В ряду подобных знаковых фигур находится образ, занимающий особое место, – Фауст. Можно привести слова Н.А. Бердяева, емко выразившего суть его значения для западноевропейской культуры: «Судьба Фауста – судьба европейской культуры. Душа Фауста – душа Западной Европы» [1, с. 365]. Если перечисленные образы-символы, с одной стороны, моделируют социальные характеры своего времени, являются портретами конкретных эпох, а с другой, в концентрированном виде выражают общечеловеческие архетипы поведения, то Фауст – «портрет целой культуры» [2, с. 166]. По мысли Шпенглера, именно этот персонаж стал поэтическим выражением сущности западной цивилизации.

Возникает вопрос: почему речь идет именно о фаустовской культуре, а не о гамлетовской, дон-кихотовской или какой-либо другой? Что делает этот образ столь притягательным для поэтов, драма-

тургов, музыкантов, философов на протяжении вот уже пяти столетий? Для того чтобы попытаться ответить на этот вопрос, обратимся к истории Фауста, ограничившись ее литературным преломлением, и проследим развитие фаустовского мифа в его ключевых модификациях.

Истоки предания о Фаусте уходят в глубь веков. Выдающийся отечественный лингвист и литературовед В.М. Жирмунский¹ в своем академическом исследовании «Легенда о докторе Фаусте» [3] прослеживает его путь от библейских времен до воплощения в великой поэме Гете – грандиозной кульминации фаустовского мифа. В качестве первых прототипов Фауста ученый называет Симона-мага (легенда о нем вошла в канонические книги Нового Завета и в раннехристианский роман II века «Клементины»), персонажа из греческой житийной литературы VII века Феофила, Папу Сильвестра II, аббата Иоганна Тритемия, Генриха Корнелиуса Агриппу, получившего славу чернокнижника, и многих других. В источниках, повествующих об этих исторических личностях, впервые возникает тема союза человека с дьяволом, появляются мотивы магии, чародейства и всевозможных «чудес», что является иллюстрацией одной из важнейших в христианском мировоззрении проблем *отпадения от Бога*, греха богоборчества. Однако фаустианскую идею можно обнаружить и гораздо раньше: так, в античной культуре ее воплощением был образ Прометея. В то же время Фауст – порождение христианской культуры: «...Фаустовская душа с ее бесконечными стремлениями, с раскрывающейся перед ней далью, есть душа христианского периода истории...» [1, с. 371].

По мнению В.М. Жирмунского, несмотря на определенное сходство истории Фауста с раннехристианскими

¹ Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971) внес наиболее значительный вклад в разработку проблемы эволюции образа Фауста в европейских литературах начиная с раннего средневековья и кончая первой третью XIX века.

и средневековыми демонологически-ми легендами, последние не могут считаться прямыми источниками сказания о герое. Литературный Фауст имеет как минимум два исторических прототипа. Один из них – некий Иоганн Георг Фауст (1480–1540), средневековый маг, алхимик, астролог и чернокнижник, имевший ученую степень доктора богословия, которого многие ученые-современники считали шарлатаном и обманщиком. Однако к его образу «примешались» некоторые черты, заимствованные из биографии первопечатника Иоганна Фауста (или Фуста)², компаньона знаменитого Иоганна Гутенберга³. Этой «незакрепленностью» за конкретным историческим лицом, совмещением характеристик разных исторических персон отчасти обусловлена двойственность трактовки личности Фауста, ее этическая неоднозначность. С одной стороны, он – чернокнижник, авантюрист, богоотступник; с другой – книгопечатник, человек, являющийся олицетворением передовых прогрессивных идей, связанных с демократизацией науки и знания. В дальнейшем эти ипостаси образа получали одновременное развитие, отражая не только индивидуальный взгляд конкретного художника, но и общее мировоззрение. Именно раздвоенность души, амбивалентность натуры, сочетающей высокое и низкое, светлое и темное, божественное и дьявольское, станет родовым признаком героя фаустовского типа.

Первая литературная обработка фаустовской легенды появилась в 1587 г., когда Иоганн Шпис выпустил в своем издательстве книгу, имевшую про странное название: «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее

и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большею частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и отвращающим примером и искренним предупреждением всем безбожным и дерзким людям. Послание апостола Иакова, IV: Будьте покорны Господу, противоборствуйте дьяволу, и он бежит от вас. *Cum Gratia et Privilegio*⁴ *Напечатаново Франкфурте-на-Майне Иоганном Шписом. MDLXXXVII*» [3, с. 47]⁵.

Исследователи сходятся во мнении, что автором этой первой литературной версии народного предания был сам издатель, который с самого начала мистифицирует читателя, утверждая, что настоящую рукопись получил от «одного доброго знакомого из Шпейера», а также ссылаясь на разные «источники», включая письменные свидетельства самого Фауста, рассказывающего о своих деяниях [3, с. 48]. Здесь налицо использование обычного уже в средневековой литературе приема, призванного подтвердить авторитетность и историческую достоверность вымышленного текста.

Излагая историю легендарной личности, автор книги оценивает героя как дерзкого нечестивца, который «...положил себе исследовать первопричины всех вещей...» [Там же, с. 57–58] и вступил в сделку с дьяволом ради приобретения великого знания и силы: «...Окрылился он как орел, захотел постигнуть все глубины неба и земли» [Там же, с. 52]. <...> «И это отступни-

² *Johannes Fust* (ок. 1400–1466) – один из первых немецких книгопечатников.

³ *Johannes Gutenberg* (ок. 1397–1468) – немецкий изобретатель, создавший европейский способ книгопечатания, первый типограф Европы.

⁴ По милостивому разрешению и привилегии (лат.).

⁵ Такого рода фабульные названия были популярны в разные культурно-исторические эпохи.

чество его есть не что иное, как его высокомерная гордыня, отчаяние, дерзость и смелость, как у тех великанов, о которых пишут поэты, что они гору на гору громоздили и хотели с Богом сразиться, или у злого ангела, который ополчился против Бога, и за это, за его гордыню и высокомерие, прогнал его Господь. Ибо кто дерзает подняться высоко, тот и падает с высоты» [3, с. 57]. В описаниях «безбожной и нечестивой жизни» внимание рассказчика сосредоточено на закономерности преступления Фауста, совершенного им против Бога, и на неотвратимости наказания. Осуждая Фауста, автор указывает на то, что герой сам становится источником своего несчастья. В этом смысле «народная книга» продолжает религиозно-назидательные традиции средневековых *moralité*.

Шпис объединил в своей книге самые разные пласты современной ему литературы, сочетая поучительные эпизоды с чисто развлекательными. Помимо рассказов и легенд о самом Фаусте, в ней собраны выдержки из научных трудов, сочинений по демонологии, космографии и метеорологии, ведовству и черной магии, многочисленные евангельские сентенции, а также разнообразные жанры немецкого фольклора – пословицы, поговорки, шванки⁶, анекдоты о знаменитом кудеснике, пользовавшиеся в то время большой популярностью. Подобный синтез, сочетание высокой книжности и элементов массовой культуры образовали единый сплав, обладающий оригинальной поэтикой и отвечающий вкусам самых разных слоев читательской аудитории того времени.

Именно эта «народная книга»

(«*Volksbuch*») выполнила функцию протосюжета в мировой фаустиане, явилась тем первоисточником, к которому долгое время будут восходить последующие обработки мифа. Она же послужила «катализатором», спровоцировавшим появление огромного количества авторских переложений, переделок, переводов, благодаря которым история Фауста приобрела общеевропейскую популярность. Сюжет, изначально являющийся продуктом немецкой культуры, стал фактом общекультурного европейского сознания. Несмотря на морализаторско-дидактическую установку автора «Истории о докторе Иоганне Фаусте», в этой книге предъявлен тип личности, в которой актуализировались духовные запросы эпохи Возрождения, с ее жаждой знания, культом неограниченных возможностей человека, бунтом против догматов средневековой церковной схоластики. Как пишет Н.А. Холодковский⁷, «...хотя эта книга и осуждает Фауста, однако она выдвигает на вид его титанические благородные порывы к знанию: Фауст отдался черту не столько из-за низменной погони за земными благами, сколько из стремления за пределы “дозволенного человеку” знания» [4, с. 12].

Вместе с тем в «народной книге» Шписа вводится и новый тип драмы, где трагедия обусловлена не внешней, предопределенной свыше судьбой, но герой сам ступень за ступенью низвергается во внутреннюю бездну, так что гибель происходит не без участия его свободы и по собственной вине. Здесь причина всех бедствий и несчастий кроется, прежде всего, *в самом человеке*, а не в некоем безличном роке, как это было во времена

⁶ Шванк (нем. Schwanck, букв. “шутка”) – жанр немецкой городской средневековой литературы, аналогичный французскому фаблю, небольшой юмористический рассказ в стихах, а позднее в прозе, часто сатирического и назидательного характера.

⁷ Николай Александрович Холодковский (1858–1921) – русский зоолог, поэт-переводчик, член-корреспондент Петербургской Академии наук. Главным литературным достижением Холодковского считается перевод «Фауста» И.В. Гете, за который в 1917 г. Академией наук ему была присуждена премия им. А.С. Пушкина.

античной трагедии. Закону неотвратимой необходимости теперь противопоставляется *свобода самостоятельного выбора* человека.

Таким образом, созданная «...в назидание всем христианам как устрашающий пример дьявольского соблазна на пагубу тела и души» [3, с. 48], книга Шписа обнаружила в зачатке те черты, которые в дальнейшем позволили сделать образ Фауста воплощением дерзновенных исканий человека, олицетворением бесконечного поиска истины и жажды знания. Она же, по сути, положила начало процессу мифологизации Фауста как литературного и культурного архетипа.

В последующих обработках «народной книги», среди которых наиболее известны версии Г.Р. Видмана (Гамбург, 1599), Н.И. Пфитцера (Нюрнберг, 1674) и некоего «верующего христианина» (Франкфурт и Лейпциг, 1725), история Фауста также трактуется в ключе благочестивого осуждения. Однако здесь образ «дерзкого нечестивца» утрачивает героические черты, свойственные мироощущению Ренессанса: Фауст «...перестает быть титаном духа и мысли, превращаясь только в грешника» [5, с. 12], заслуживающего осуждения и наказания.

Важнейшим этапом на пути переосмысления фаустовского образа стала первая драматическая обработка легенды, созданная К. Марло⁸, – выдающимся представителем английского литературного Возрождения. В его «Трагической истории доктора Фауста» (между 1589 и 1592 гг., изд. в 1604) персонаж народной легенды предстает поистине титанической натурой, характером гордым и смелым, стремящимся преступить за грани человеческого. Марло, будучи одним из самых образованных людей своего времени, представитель так называемых «уни-

верситетских умов» (Universitywits), прославивший бунтарем и вольнодумцем, несомненно, восхищался твердостью духа и силой ума легендарного доктора, его необузданной тягой к неограниченному знанию. Стремление Фауста познать и подчинить себе мир во всей его необъятности и богатстве, жажда полноты жизни, мысли, чувства обретают в трагедии английского драматурга подлинно героический пафос. Эта концепция Фауста как сильной и свободной личности, дерзающей на связь с дьяволом и грехопадение ради постижения тайн мироздания, стала ярким выражением духовных и интеллектуальных устремлений человека Возрождения, а сама трагедия Марло – одним из самых значительных произведений догеттевской литературы на фаустовскую тему. Однако в своей трактовке английский драматург не выходит из рамок традиционного сюжета легенды: трагедия Марло оканчивается гибелью «грешника», обреченного на вечные муки. И все же заключительный хор в эпилоге драмы «...не столько осуждает Фауста, сколько скорбит о том, что он слишком высоко стремился, был чрезмерно отважен» [4, с. 14].

Следует отметить, что обработка Марло оказала влияние на фаустовский сюжет с точки зрения драматургии: поэт создал новые композиционные рамки повествования, отодвинув биографическую экспозицию в пролог и открыв действие сценой в кабинете Фауста. Это нововведение станет традиционным для большинства последующих обработок легенды.

В начале XVII века пьеса К. Марло заносится английскими бродячими комедиантами в Германию, где она со временем трансформируется в народную кукольную драму и начинает самостоятельное существование на сцене театра

⁸ Christopher Marlowe (1564–1593) – английский поэт, переводчик и драматург елизаветинской эпохи, один из наиболее выдающихся предшественников У. Шекспира.

марионеток. Перейдя из «народной книги» через трагедию Марло в немецкий кукольный театр, образ Фауста лишился высоких героических черт, а пьеса о нем стала набором комических и фантастических сцен, передающих только самые общие контуры сценической композиции, разработанной английским драматургом. По сути, в этот период старинная немецкая драма о Фаусте снова возвратилась в фольклор⁹.

Исключительный интерес к народному сказанию о Фаусте приходится на эпоху Просвещения – время, когда закладываются основы немецкой классической литературы. Первым, кто обратился к фаустовской теме, был Г.Э. Лессинг – один из крупнейших мыслителей эпохи. Как отмечают исследователи, именно «...Лессинг дал немецкой фаустиане новые импульсы и открыл новые горизонты» [5, с. 35]. Он увидел в Фаусте не только воплощение просветительских идеалов, но и подлинно национальную немецкую драму. Для Лессинга история Фауста – это прежде всего *трагедия исканий* свободной человеческой мысли, и его неудержимое стремление к свету знания есть благороднейшее из стремлений, дарованное человеку во благо. «Искание истины – удел человека...» <...> «... философ, ищущий истину, заслуживает именоваться любимцем Бога» [3, с. 497], – пишет поэт в одном из своих полемических сочинений. И Лессинг был первым, кто оправдывает Фауста. Его пьеса, дошедшая до нас в отрывках, оканчивается спасительным возгласом свыше: «Вам не победить!»

Без преувеличения можно сказать, что с этого момента фаустовская тема становится магистралью развития немецкой литературы. Вслед за Лессингом

к ней активно обращаются представители «Бури и натиска»¹⁰. Фауст – человек, бросивший вызов самому Господу Богу, чернокнижник, замысливший проникнуть в тайны мироздания, оказался идеальным воплощением штюрмерских представлений о герое.

В 1775 г. был завершён первый вариант «Фауста» Гете – так называемый «Прафауст» (Пра-Фауст – Urfaust), вслед за которым возникает целая лавина новых «Фаустов»: «Иоханнес Фауст» П. Видемана (Johannes Faust, 1775), драматический отрывок «Фауст в аду» Я.-Р. Ленца (Faust in der Hölle, 1777), первая часть прозаической драмы Ф. Мюллера «Жизнь и смерть доктора Фауста» (Doktor Fausts Leben und Tod, 1778), роман «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» (Fausts Leben, Taten und Hollenfahrt, 1791) и сочинение «Фауст Востока, или Скитания Бен Хафиза» Ф.М. Клингера (Der Faust der Morgenländer, oder Wanderungen Ben Hafis, 1797). В трактовке штюрмеров герой предстает «бурным гением», мятежным индивидуалистом, выступившим против современного филистерского общества.

Разработка сказания в духе гуманизма, веры в творческие силы человека, намеченная Лессингом, нашла наиболее полное и глубокое воплощение в трагедии И.В. Гете «Фауст» – величайшем шедевре немецкой классической литературы.

После того, как Гете опубликовал в 1808 году первую часть своего «Фауста», немногие решились братья за эту тему. И все же в 1823 г. появляется «Фауст» Ф. Грильпарцера, в 1829 г. К.Д. Граббе заканчивает сочинение «Дон Жуан и Фауст». В 1835 выходит из печати поэма Н. Ленау. Од-

⁹ Сохранилось около двух десятков текстов таких кукольных пьес, и некоторые их образцы представлены В.М. Жирмунским в его труде «Легенда о докторе Фаусте» [3].

¹⁰ «Буря и натиск» (нем. Sturm und Drang) – литературное течение в Германии второй половины XVIII в., получившее название по одноименной драме Ф.М. Клингера.

нако после издания в 1832 г. второй части гетевского «Фауста» другие писатели уже долго не обращаются к этому сюжету, вплоть до XX века, где история легендарного доктора обретет новую жизнь, а его образ претерпит существенную трансформацию.

«Фауст» Гете – выдающееся произведение не только мировой литературы, но шире – мировой культуры, которое лучшие умы соотносили с такими художественными памятниками, как «Илиада» Гомера или «Божественная комедия» Данте. Друг и помощник Гете И.П. Эккерман сравнивал его великое творение с Кельнским собором. Как выразился о гетевском «Фаусте» Н.А. Холодковский, это «...странное и огромное произведение, чарующее своею глубиной и прелестью и пугающее массою собранного в нем всевозможного художественного, философского и научного материала...» [4, с. 2]. Действительно, текст гетевской трагедии являет собой уникальный, единственный в своем роде культурный артефакт, в котором не только оригинальным образом воплотились вечные вопросы и философские проблемы, был обобщен колоссальный духовный и исторический опыт: гетевский «Фауст» стал своеобразным культурным «перекрестком», представляющим собой просветительский диалог с целым рядом прежних культурных парадигм. Античность, библейские времена, Средневековье, Ренессанс – все здесь составляет неповторимую художественно-образную систему, в которой реалистическое, мифологическое и символическое образуют многослойное единство.

Обратившись к легендарному сказанию, Гете коренным образом переосмыслил протосюжет и вместе с тем заложил основы нового фаустовского архетипа, который так или иначе будет влиять на фаустовские модификации во всей по-

следующей литературе. Прежде всего, в поэме Гете переосмыслению подвергся традиционный мотив договора между Фаустом и дьяволом, вместо которого они заключают пари. Однако причиной этого спора стоит предшествующее ему «высшее пари» из «Пролога на небесах». Содержание и значение второго пролога¹¹, созданного в традициях средневековой мистерии, глубоко символично и напрямую соотносится с историей ветхозаветного Иова – страдающего праведника, испытываемого сатаной с дозволения Бога. Смысловым и драматическим центром «Пролога на небесах» является диалог Господа и падшего ангела Мефистофеля, ведущих спор о природе человека. Мефистофель не верит в благую основу человеческой природы, отрицает способность человека стать лучше, несмотря на дарованную ему «искру Божью» – разум. Тогда Бог называет Фауста и отдает его во власть беса, «...вполне полагаясь на чистоту и высоту стремлений души Фауста, которые должны в конце концов вывести его на истинный путь» [4, с. 62]:

*...Тебе позволено: иди
И завладей его душою,
И, если сможешь, поведи
Путем опасным за собою, –
Да посрамится сатана!
Душа безгрешная и в смутном
Исканье – истины полна!..¹²*

При этом Бог не вмешивается в ход земной жизни Фауста, который должен будет *собственными силами*, через поиски и блуждания, ценой ошибок и падений, обрести спасение. Так характерная для истории Фауста тема искушения и соблазна в трагедии Гете отодвигается на второй план. Главным ее содержанием становится состязание, борьба, процесс которой должен послужить более глубо-

¹¹ Первую часть «Фауста» Гете предваряет поэтическим Посвящением, Прологом в театре и Прологом на небесах.

¹² Здесь и далее текст поэмы Гете цитируется в переводе Н.А. Холодковского [7].

кому познанию жизни и мира, привести человека к истине и, в конечном счете, к Богу. В ходе этого философского спора «...не просто побеждает одна сторона, а побеждает, обогащенная этим спором» [6, с. 134], сам же фаустовский путь обрывается дорогой богопознания, через «зло» к «добру».

Введенный Гете «Пролог на небесах» – важнейшее композиционное и драматургическое звено, т.к. в нем в концентрированной форме не только выражена тема произведения, его движущая идея, но дана завязка действия и одновременно *намечен* исход трагедии. Его сюжетная линия носит архетипический характер, а явные параллели с историей библейского Иова изначально относят происходящее в сферу символического. Здесь раскрывается стремление писателя придать своей поэме и истории Фауста универсальный статус: в лице Фауста подвергается испытанию Человек вообще, а в поединке с дьяволом оценивается человеческая сущность.

Важнейшим художественным открытием Гете является образ Мефистофеля, который также вырастает до масштабов символа. Мефистофель не просто участник спора: будучи спутником Фауста, он его постоянно будоражит, «раздражает», побуждает к деятельности, непрерывному движению и развитию, через которые в конечном итоге Фауст должен будет прийти к спасению. Роль Мефистофеля предопределена Богом в Прологе на небесах:

*...Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя, – потому
Дам спутника лукавого ему:
Как бес, дразня, пусть понуждает
к делу!..*

В трактовке Гете Мефистофель перестает быть олицетворением зла, – он есть та сила, которая является обратной стороной добра: «...*Часть вечной силы я, желавшей зла, творившей лишь благое...*». То

есть у Гете добро и зло метафизически не противопоставлены друг другу: зло – не антитеза добру, но вместе они составляют диалектическое единство как условие становления и развития. Поэтому роль и предназначение Мефистофеля как воплощенного отрицания – порождать сомнение, служащее Фаусту импульсом к движению и познанию. В паре Фауст–Мефистофель нашли реализацию и гетевская (просветительская), и христианская идеи движения как столкновения полярностей и пути к совершенствованию через столкновение «добра» и «зла». Таким образом, в поэме Гете были заложены первоосновы одного из самых значимых в искусстве XIX и XX вв. мифов: Фауст и Мефистофель как два лика одной души, две противоположных стороны одной сущности. «В поэтических образах, порожденных гением Гете, – отмечает историк философии К.И. Гулиан, – перед нами встает яркий художественный аналог тому, что мы назовем у Гегеля диалектикой жизни» [6, с. 134].

В тексте гетевского «Фауста» обнаруживается диалогичность по отношению к Библии. Это проявляется не только в использовании библейских персонажей, включении в сюжетную канву ветхозаветных и новозаветных историй. Сам сюжет напрямую связан с мотивом эдемского грехопадения, с мифологемой утрачиваемого и вновь обретаемого рая. Гетевский «Фауст» – просветительская притча, иллюстрация идеи первородного греха, поскольку причиной падения Фауста становится его сомнение. Перед нами «...история нового Адама от грехопадения до очищения...» [5, с. 59], где первая часть – своеобразное «второе грехопадение» и «потерянный рай», вторая часть – «возвращенный рай».

Гете изображает путь Фауста как длинный ряд искушений и испытаний, за которыми следуют попытки искупить собственные грехи, найти смысл и цель земного существования. Пройдя испытания любовью, властью, богатством, ис-

кушения красотой, удовольствиями, преодолев соблазн эгоизма, герой находит смысл жизни в служении другим, в деятельности, направленной на качественное преобразование и улучшение мира. Однако трагизм состоит в том, что даже чистые побуждения и благородные чувства могут приводить к негативным последствиям, являться причиной гибели отдельных людей (история Гретхен, мученическая смерть праведников Филемона и Бавкиды). И все же именно в непрерывных поисках, высоких человеческих стремлениях и деятельном отношении к жизни – залог посмертного оправдания Фауста.

*...Дух благородный зла избег,
Сподобился спасенья;
Тот, кто прожил в стремленьях век, –
Достоин искупленья...*

Сам Гете в беседе с Эккерманом указал на то, что «...в этих стихах дан ключ к спасению Фауста. В самом Фаусте это – неустанная до конца жизни деятельность, которая становится все выше и чище, и, сверх того, это – приходящая ему свыше на помощь вечная любовь» [7, с. 605].

Своей поэмой Гете не только подводит итог многочисленным версиям средневековой легенды о Фаусте, но и задает новую точку отсчета в развитии фаустовского мифа. В силу своей необычайной культурной, смысловой и символической насыщенности гетевский «Фауст» принадлежит к текстам, оказавшим влияние на развитие всей последующей литературы. Вместе с тем произведение приобрело статус своего рода светской Библии, земного Евангелия, явившего уникальное откровение о человеке и жизни.

Во второй половине XIX – начале XX вв. фаустианская тема выходит из живого литературного процесса, становясь достоянием истории литературы. Исследователи связывают подобную «фаустопазу» с известным упадком в развитии немецкой словесности в означенный период. Одна-

ко в это же время в области философии происходит весьма оригинальное возрождение персонажа народной книги. Представитель немецкой философской мысли Ф. Ницше на излете XIX в. создает декадентский вариант Фауста – Заратустру («Так говорил Заратустра», 1883), в котором переосмысливает просветительскую концепцию Гете. Его идее исключительной личности, трудящейся на всеобщее благо, Ницше противопоставляет свою – о сверхчеловеке, «...обретающем власть над ослепленной толпой недочеловеков» [5, с. 14]. Вслед за Ницше к фаустовскому архетипу обращается О. Шпенглер, который предлагает модернистскую трактовку мифологического персонажа. В своей знаменитой книге «Закат Европы» (1918, 1922) Шпенглер представил новую культурологическую концепцию мировой истории, где Фауст предстает в качестве «прасимвола» европейской культуры и цивилизации. Шпенглер вводит понятие «фаустовская душа», которое у него становится основой дефиниции западной культуры.

Декадентско-модернистские истолкования фаустовской мифологемы на рубеже XIX–XX вв. подготовили принципиально нетрадиционные философско-художественные концепции Фауста в литературе XX века.

Если в предыдущих периодах развития фаустовской темы существовало некоторое единообразие в подходе к решаемой проблеме, и можно было говорить о ведущей тенденции в трактовке легендарного персонажа, то XX век «...демонстрирует множественность истолкований “вечного образа”, который в одних случаях дегероизируется, в других – прославляется, в третьих – оборачивается Антифаустом» [5, с. 15]. Более того, в минувшем столетии было создано огромное количество произведений, не связанных непосредственно с Фаустом, но в которых фаустианское начало заявляет о себе недвусмысленно. Это широкий пласт литературы, включающей сочинения не

только западных, но и отечественных художников. «Степной волк» Г. Гессе (1927), «Мефистофель» К. Манна (1936), «Доктор Фаустус» Т. Манна (1943–1947), «Гелиополис» Э. Юнгера (1949), «Жизнь Клима Самгина» М. Горького (1925–1936), «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (1929–1940) – вот далеко не полный перечень произведений, в которых была реализована попытка выдающихся писателей осмыслить трагедию фаустовского человека нового времени.

Среди названных книг, так или иначе продолживших традицию фаустианства, самое значительно место занимает роман Томаса Манна «Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом». Как и текст Гете, произведение Т. Манна фокусируется на «вечных вопросах»: соотношение в человеческом бытии добра и зла, Бога и Дьявола. Вместе с тем, «Доктор Фаустус» Манна – подлинное свидетельство времени, «роман эпохи», в котором писатель дает развернутую панораму современной действительности, рисует картину жизни общества первой половины XX века, находящегося в атмосфере глубочайшего духовного кризиса. Но, как поясняет сам писатель в автокомментарии к «Доктору Фаустусу»¹³, эта книга есть «роман о культуре и целой эпохе» «в виде истории мучительной и греховной жизни художника» [5, с. 164]. На страницах своего произведения, получившего статус «интеллектуального романа», автор размышляет о проблемах, перед лицом которых оказался современный художник: о судьбах культуры и искусства, природе художественного произведения и его значении, о необходимости преодоления самозамкнутого характера творчества и поисков путей «прорыва» к людям. Они получают отражение через историю жизни и творчества главного героя – компо-

зителя Адриана Леверкюна.

Адриан Леверкюн, Фауст XX века, – художник, гений с раздвоенной душой, идущий на сделку с дьяволом не ради познания, а из желания достичь неизведанных высот творчества. В своей гордыне он претендует на роль демиурга, обладающего абсолютной свободой и создающего совершенные творения. Вместе с тем, его стремление к творческому совершенству пронизано высокомерием, гордой идеей самовозвышения. Если деятельность гетевского героя, преодолевшего эгоизм, сумевшего выйти за пределы интересов индивидуально-личного, была в конечном счете направлена на людей и жизнь, имела целью всеобщее человеческое благо и по этой причине оказалась для Фауста спасительной, то творчество манновского героя приводит к постепенному отказу от сопричастности реальной жизни, отрыву от людей и от человеческого, обрекая его на самоуничтожение. Согласно договору, условием творческой мощи Леверкюна становится его отречение от любви, без которой и душа, и творчество художника обречены на гибель.

Своеобразное претворение в романе получил мотив роковой сделки человека с чертом. Если прежде персонаж легенды добровольно вступал в союз с дьяволом, то новый Фауст лишен свободы выбора, он осознает и констатирует сделку как свершившийся факт. Кроме того, в случае гетевского Фауста имело место пари, исход которого не был предопределен, и поэтому оставалось место надежде на спасение. В случае Фауста-Леверкюна надежды нет. Герой сам осуждает себя и трактует свою судьбу в духе народной книги – как «предупреждение» другим. Известно, что, создавая свой роман, Т. Манн обратился к первоисточнику, и история Леверкюна выстроена автором как сознательная параллель

¹³ «Роман одного романа» (1949) – автобиографическая книга Т. Манна, в которой изложена история создания «Доктора Фаустуса» от его первоначального замысла в 1901 г. до опубликования в 1947 г.

жизни шписовского доктора Иоганна Фауста.

Показательной особенностью фаустианы XX века является десакрализация, демистификация образа дьявола, который перестает быть чем-то внешним по отношению к герою, становясь его второй сущностью. В «Докторе Фаустусе» дьявол родственен черту Достоевского и предстает как одна из ипостасей личности главного героя, в котором до поры до времени темное, демоническое и светлое, ангельское не только мирно уживаются, но дополняют друг друга, образуя единство. Сам автор утверждает, что черт и Адриан Леверкюн, «я» и «он» – одно и то же лицо, и собственно момент заключения договора раскрывается писателем как внутренний «диалогический монолог» композитора. Однако двойственность Леверкюна – не столько свидетельство внутреннего расщепления его личности, сколько выражение автором своих представлений о диалектике художественного творчества, иллюстрация идеи двойственности природы гения, артиста, в котором «дьявольское» начало – стимул творчества. В этом смысле манновская концепция дьявола продолжает традиции Гете, у которого Мефистофель был не столько носителем зла, сколько служил побуждающим началом.

В качестве смыслового стержня «Доктора Фаустуса» писатель мыслил взаимодействие судьбы героя с исторической действительностью, с судьбой Германии, идущей катастрофическим, «дьявольским» путем и потому обреченной на осуждение и крах. Но Адриан Ле-

веркюн – не просто воплощение своего времени. Автор делает нового Фауста страдальцем, мучеником, «...несущим в себе всю боль эпохи» [5, с. 164], разделяющим ее страшный и трагический путь.

История развития фаустианы свидетельствует о том, что образ Фауста поистине универсален. У каждого времени свой Фауст, и каждая эпоха открывает в нем то, что созвучно ее устремлениям. Возрождение прославило в нем активность человека, осмелившегося восстать против божественного мироустройства. Христианские писатели рассматривали легендарный сюжет с точки зрения религиозных задач, сочинители пьес для странствующих актеров воплощали сказочные и зрелищно-развлекательные эпизоды сказания о легендарном кудеснике. Штюрмеры акцентировали в Фаусте его бунтарство, просветители – гуманистическую направленность стремлений. Декаденты и модернисты сделали героя народной легенды символическим воплощением своих идей. Наконец, писатели XX в. восприняли Фауста как художественно-философский символ своего столетия, через который они пытались осмыслить современную историю, судьбу человека и культуры.

Таким образом, согласно терминологии К.Г. Юнга, мы всякий раз имеем дело с «содержанием времени», выражаемым художниками посредством фаустовского архетипа. Возможно, поэтому образ Фауста предстает в истории культуры своеобразным философско-этическим «зеркалом», отражающим духовные поиски, движение мысли конкретной культурно-исторической эпохи.

Библиографический список:

1. Бердяев Н.А. Предсмертные мысли Фауста // Смысл творчества: Опыт оправдания человека. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2004. – С. 365–380.
2. Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность. – Новосибирск: Наука, 1993. – Т. 1. – 592 с.
3. Легенда о докторе Фаусте / изд. подг. В.М. Жирмунский. – М.: Наука, 1978. – 424 с.

4. Холодковский Н.А. Комментарий к поэме И.В. Гете «Фауст» / Н.А. Холодковский. – М.: ЛИБРОКОМ, 2012. – 288 с.
5. Ишимбаева Г.Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 262 с.
6. Тураев С.В. От Просвещения к романтизму: трансформация героя и изменение жанровых структур в западноевропейской литературе конца XVIII – начала XIX в. – М.: Наука, 1983. – 257 с.
7. Гете И.В. Фауст: [пер. с нем.] / И.В. Гете; акад. стих. пер. Н.А. Холодковского, совр. поэт. пер. И.А. Евсы. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 608 с.

Bibliography:

1. Berdyaev N.A. Faust's Death Thought // The meaning of art: The experience of human justification. – М.: АСТ; Harkov: Folio, 2004. – P. 365–380.
2. Shpengler O. The Decline of Europe. Image and reality. – Novosibirsk: Nauka, 1993. – Т. 1. – 592 p.
3. Legend of Dr. Faust / editor-publisher V.M. Zhirmunskij. – М.: Nauka, 1978. – 424 p.
4. Holodkovskij N.A. Commentary to the poem by I.V. Goethe “Faust” / N.A. Holodkovskij. – М.: ЛИБРОКОМ, 2012. – 288 p.
5. Ishimbaeva G.G. The image of Faust in German literature of XVI–XX centuries: tutorial. – М.: Flinta: Nauka, 2002. – 262 p.
6. Turaev S.V. From the Enlightenment to Romanticism: the transformation of the hero and the change of genre structures in Western European literature of the ending XVIII – the beginning XIX century. – М.: Nauka, 1983. – 257 p.
7. Goethe I.V. Faust: [translation from German] / I.V. Goethe; academic poems translation by N.A. Holodkovskij, modern poetic translation by I.A. Evs. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 608 p.

УДК 781.6

G.U. Yunusova, piano teacher of Municipal Budgetary Institution of Additional Education «Gas-Sale music school», Yamalo-Nenets Autonomous District, Tazovsk District, village Gas-Sale; e-mail: iunusow.ilyas2015@yandex.ru

FEATURES OF MUSICAL SCENERIES BY S.V. RACHMANINOFF

In the article the peculiarities of the image of nature in music by S.V. Rachmaninoff are revealed. The author analyzes the means of the musical language that the composer uses in works with scenery motifs. As an example, piano pieces are considered.

Key words: S.V. Rachmaninoff, the musical scenery, the image of nature in music, the sound image, the bells.

Г.У. Юнусова, преподаватель по классу фортепиано МБУ ДО «Газ-Салинская музыкальная школа», Ямало-Ненецкий автономный округ, Тазовский район, с. Газ-Сале; e-mail: iunusow.ilyas2015@yandex.ru

ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕЙЗАЖЕЙ С.В. РАХМАНИНОВА

В статье выявляются особенности претворения образа природы в музыке С.В. Рахманинова. Автор анализирует средства музыкального языка, которые композитор использует в сочинениях с пейзажными мотивами. В качестве примера рассматриваются фортепианные пьесы.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, музыкальный пейзаж, образ природы в музыке, звукоизобразительность, колокольность.

Любовь к природе для Рахманинова всегда являлась неиссякаемым источником творчества, часто сознательно не обозначаемым композитором, но всегда ощутимым. В одном из своих последних интервью в декабре 1941 года Рахманинов говорил: «Иногда я пытаюсь выразить в звуках определенную идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но все это не значит, что я пишу программную музыку. И так как источник моего вдохновения остается другим неизвестен, публика может слушать мою музыку независимо ни от чего» [1, с. 147]. Вместе с тем сочинения Рахманинова нередко вызывают у слушателей ассоциации с образами пейзажей, картин природы. Образы эти не проявляют себя явно, возникают опосредованно, так как связаны не столько с внешними звукоизобразительными приемами, сколько с более глубокими аспектами содержания. Следует признать, что мир природы, каким он претворен в музыке Рахманинова, именно в его лице впервые нашел столь проникновенного композитора-живописца. И когда приходится слышать фортепианные пьесы в его собственном исполнении (скажем, Этюд-картина C-dur op. 33 № 2), нетрудно представить, как тонко чувствовал он природное окружение и как умел передать это чувство через свое прикосновение к роялю.

Природная стихия для композитора являлась божественным храмом. Нередко Рахманинов одухотворяет ее, обнаруживая скрытый духовный смысл.

Говоря о чувстве природы в музыке Рахманинова, необходимо уточнение: не природа вообще, а именно *русская* природа. Из этого чувства природного окружения зачастую «прорастает» подлинная святость рахманиновской музыки – образ России. Уникальная мелодическая пластика, изумительная кантилена порождает ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением речных вод и с тропой, вьющейся среди полей.

Привязанность Рахманинова к суровой, глубоко поэтичной природе русского Севера зародилась в детстве и отрочестве, в имении его матери Онег, на Волхове, близ Новгорода. А.А. Соловцов, известный исследователь творчества С.В. Рахманинова, многократно слушавший выступления пианиста и композитора, отмечал: «Творческая мысль его не раз впоследствии вдохновлялась образами русской природы. От тех же лет, надо думать, идет и любовь к русской народной песне. В стенах древнего Новгорода возникла и любовь к русской старине, к древним обрядовым напевам, в которых Рахманинов всегда отмечал национальные народно-песенные истоки» [2, с. 7]. А. Соловцов обращает внимание на два важных момента, которые, с нашей точки зрения, помогают понять сущность трактовки природного начала в творчестве Рахманинова. Есть все основания полагать, что композитор рассматривал природу более широко: с ней у него ассоциировались и русская народная песня, и древние русские церковные обрядо-

вые напевы (обиход). Вместе с образами русской природы они отождествлялись для Рахманинова символ русского характера, русской души, символ «русскости», выражаемые в музыкальной ткани его произведений напевными мелодическими темами. В творчестве С.В. Рахманинова мотивы и образы русской природы прямо или опосредованно раскрывают русский национальный характер, широту русской души и бескрайность российских просторов.

Трудно представить себе более трепетное и глубинное чувство Родины. В каждой ноте музыки Рахманинова присутствует нечто очень близкое душе русского человека. Это, выражаясь поэтической строкой, и «синий плат небес» – неброская, но неизъяснимо притягательная красота природы средней полосы России. Это и прекрасно переданное ощущение бескрайних просторов страны – через величаво-непешное движение и через редкостную даже для рахманиновской музыки поистине бесконечную мелодию. По словам Б. Асафьева, «образы безмерных родных далей, величавое раздолье русских пейзажей, “говор” и тишина лесов и полей» становятся здесь средой обитания души человеческой, пребывающей в неге сладостного полузабытья. Чуть «ленивая», «обломовская» истома мечтательного созерцания и как бы вдыхания ароматов ландшафта. Разлитая повсюду светлая меланхолия Божьей благодати и сокровенной красоты покоится на баюкающем колыбании колыбельных ритмов [3, с. 293].

В атмосфере надвигающихся исторических катаклизмов благодные состояния покоя и душевной отрады, мир грез, порой подернутых светлой грустью, и отрешенность от прозы и суетности жизни, от свойственных ей забот, напряжений, горестей, бед и страстей – все это могло восприниматься как желанное отстранение от бурь и невзгод. Более того, воспаряя над брэнно-сует-

ным, духовная красота человека становилась в своем устремлении к идеальному как бы неподвластной времени, излучая сияние «вечной гармонии». Этого беспечального забытья дух человеческий чаще всего достигал в созерцательном уединении на лоне природы, в созвучии с умиротворяющим очарованием пейзажа и в единении с его красотой. Отсюда в музыке соответствующая купель пейзажных обертонов, тонкие и мягкие пастельные тона, подчеркнута прозрачная или даже хрупкая, невесомая, «таящая» фактура, требующая предельно бережного звукового прикосновения. Это своеобразный и характерный для музыки Рахманинова сплав лирического и эпического, когда в неизбывном длении звукового потока изливает себя песнь души в ее гармоничном слиянии с окружающим миром.

Претворенное композитором сыновнее чувство бесконечной нежности, благоговения и почитания – из самых замечательных приношений на алтарь того, что именуется Отечеством. Ближайшую аналогию этому художественному открытию в понимании России находим в поэзии Александра Блока, с которым Рахманинова роднит и акцент на женственности образа: Россия, раскрываемая прежде всего через лик ее невест и матерей (блоковское «О, Русь моя! Жена моя!»).

Пейзажи в сочинениях С. Рахманинова (лишенные аллюзий, связанных с названиями и подзаголовками) отражают не только поэзию и красоту просторов России, но и философские аспекты человеческого бытия, бесконечно изменяющийся мир человеческой души. В этом отношении они родственны живописным лирическим пейзажам передвижников и еще в большей степени – пейзажам И. Левитана.

Рахманинов в своем творчестве достиг единства мира человека, его духовного начала, с миром природным.

Именно чувство нераздельности человека и человечества, с их болью и тревогами, и Природы как охранительницы Жизни присуще всей его музыке.

Значительный интерес вызывает то, что в произведениях отражена не только поэзия и красота просторов России, но и бесконечно изменяющийся мир человеческой души, человеческого чувства. В числе приоритетов «серебряного века» – по-новому и интенсивно культивируемый психологизм. Рахманиновский психологизм никогда не был изолированным, самоценным и подчеркнутым. Тем не менее он представлен в его музыке достаточно широко и достоин самого пристального внимания.

Суть рахманиновского психологизма состоит не столько в многообразии раскрываемых эмоциональных переживаний, сколько в исключительно чутком вслушивании в сложное состояние персонажа, с отслеживанием тончайших колебаний жизни души и реакцией на их «вибрацию» нервной изменчивостью интонационного строя – часто через еле уловимые оттенки музыкальной речи, иногда через яркие, сильные мелодические всплески.

Если в романах Рахманинова воспроизводятся сложные, но вполне реальные и доступные пониманию состояния, то в инструментальных произведениях мы имеем дело с более тонкими и завуалированными преломлениями психологических мотивов, в том числе с тем, что приходится отнести к сфере трудно определимого и, соответственно, – трудно поддающегося словесному описанию.

Подобные образы К. Зенкин и Е. Парусова обозначают словом «импрессия». В данном случае речь идет

об импрессивности сугубо психологического наклона. Подразумеваются зафиксированные в звуках смутные, зыбкие, летучие, ускользающие блики жизни души или мимолетные впечатления, подчас мелькающие в виде неких ирреалий.

Это из тех «настроений», о которых романтики первой половины XIX века с восторгом говорили как о невыразимом, что способна запечатлеть только музыка и чему невозможно подыскать вербальные эквиваленты. Именно такой художественный эффект производят, к примеру, прелюдии c-moll и h-moll, со свойственной им взволнованной вибрацией тревожно-сумрачных эмоций и прихотливой игрой гармонической светотени. В любом случае перед нами стенограммы обостренно чувствующей, легко ранимой души, чуткое реагирование на малейшие колебания в тонусе внутреннего мира, его трепетно вибрирующая «зябь» (нередко с обнажением болевого нерва).

Именно в русле пейзажной образности сложилось то особое художественное явление, которое можно обозначить как *рахманиновский импрессионизм*¹. Его своеобразие состоит прежде всего в том, что, в отличие, к примеру, от самоценной значимости ландшафта в импрессионизме К. Дебюсси тех же лет, подобные зарисовки Рахманинова наполнены исключительной трепетностью, неотрывной от взволнованной эмоциональности человека, остро и тонко чувствующего жизнь природы, ее красоту.

Эта «человечность» пейзажа дополнительно подчеркнута тем, что даже мажорные страницы творчества композитора обычно подернуты дымкой грустной меланхолии. И, воссоз-

¹ Об этом: Голубенко И.А. Левитан и Рахманинов: лирический «пейзаж настроения» и русский импрессионизм // Научные чтения памяти А.И. Кандинского: мат-лы науч. конф. – М.: МГК, 2007. – С. 135–145. – (Труды МГК им. П.И. Чайковского; Т. 59).

давая жизнь этой «очеловеченной» природы, композитор менее всего был озабочен проблемами колорита и звуковой роскоши; напротив, в ее облике всемерно акцентируются черты неброской, чистой, целомудренной красоты (в прелюдиях Es-dur, G-dur, gis-moll).

В последующей эволюции приметы рахманиновского импрессионизма в достаточном обилии представлены в фортепианных прелюдиях op. 23 (D-dur, Es-dur и es-moll, F-dur, G-dur, gis-moll) и этюдах-картинах (C-dur и g-moll op. 33 № 2 и № 8, a-moll op. 39 № 2).

Попытаемся суммировать качества, свойственные сочинениям, связанным с пейзажными мотивами. В рахманиновской трактовке лирико-психологической пейзажности, утверждает В. Брянцева [4], разносторонняя роль принадлежит мелодическому началу. Именно в тесной связи с этой образной сферой расцветает у Рахманинова его зрелый мелодический стиль. Гибкая, плавная извилистость линий, вариантность и варьирование мотивов – неотъемлемый атрибут русского лирико-эпического мелоса. Безбрежная широта мелодии, безупречная фантазия и тонкое чутье композитора рождали, по выражению Б. Асафьева, «мелодии-дали», в которых мы обнаруживаем лирико-эпическое наполнение. И это во многом сближает его творчество с философами В. Соловьевым и Н. Бердяевым, писателями А. Чеховым, И. Буниным, поэтами А. Блоком, М. Лермонтовым, Ф. Тютчевым, живописцами И. Шишкиным, И. Левитаном, И. Суриковым.

В музыке Рахманинова сохранялись конкретные ладоинтонационные связи с фольклорными элементами и их художественным претворением в музыке русских классиков. Открывается общность ее мелодики с законами русского протяжного мелоса, конкретная близость в деталях, интонациях,

тематических связях к национально-русскому музыкальному языку. Композитор впитал те великие архаические корни национального искусства, которые так или иначе проявляются во всех его произведениях, – старинную крестьянскую песенность, знаменный распев и колокольный звон. На этой почве и выросли русские национальные черты рахманиновского пейзажа, родственные полотнам М. Лермонтова, А. Чехова в литературе, В. Поленова, И. Левитана, В. Серова – в живописи.

Действительно, музыкальные «ландшафты» Рахманинова очень созвучны пейзажным мотивам поэзии И. Бунина и особенно картинам И. Левитана, творившим в те же годы. «Так же, как и в картинах замечательного мастера русского пейзажа, образы природы у Рахманинова отличаются особой одухотворенностью, поэтичностью, проникновенным лиризмом. Подобно левитановским пейзажам, они кажутся пронизанными воздухом, в них словно ощущается «вибрирующая» атмосфера» [5, с. 186].

К наблюдению о пронизанности воздухом и «вибрирующей» атмосфере можно только добавить необходимую музыкальную расшифровку. В создании соответствующего колорита первостепенное значение приобретают приемы фигурационного письма. Посредством различных фактурных рисунков этого типа, нередко весьма изобретательных и прихотливых, передается колыхание прозрачного воздуха, тепла, волны ароматов лесов и полей, радужные переливы света. Многообразное плетение фигураций дополняется всевозможными нюансами гармонической светотени, чутко отзывающейся на изгибы мелодической линии трепетной и мягкой игрой мажоро-минорных оттенков, которые обычно лишены автентических «опор».

Спектр средств гармонии мог

простирается у Рахманинова от прозрачной утонченно-изысканной палитры до красочных гирлянд мягко диссонирующей аккордики и сложных напластований, расцвечиваемых большими сопоставлениями. Характерно, что мажор у него в таких случаях отнюдь не лучезарный, а меланхоличный, матовый, с довольно густыми тенями (сказывается столь свойственное композитору элегическое склонение).

Широкая шкала звукоизобразительности обеспечивается многообразием приемов фактурного изложения: колыхание и трепетная вибрация звуковой ткани, фигуративное кружево, изысканная мелизматика, искусное плетение линий правой и левой рук, всевозможные варианты пианистического прикосновения. В воссозданной таким путем музыке природы можно услышать струение и журчание воды, весеннюю капель, шелест листвы, голоса птиц, их щебет и гомон, а также почувствовать движение воздуха, блики и переливы солнечного света.

Неотъемлемый признак пейзажных образов – *колокольность* – всепроникающее свойство творчества Рахманинова. До него этот яркий звуковой символ русского бытия использовался многократно и впечатляюще, но преимущественно во внешнем, красочно-декоративном плане (М. Глинка, М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский). У С. Рахманинова колокольные звоны обрели внутреннее и даже в полном смысле этого слова сокровенное качество, передавая некую важную суть духовного мира национальной природы.

Радостный, праздничный, торжественный перезвон представлен в музыке Рахманинова достаточно широко, и его завершающие сильные «аккорды» находим в этюдах-картинах Es-dur op. 33 № 7, fis-moll и D-dur из op. 39.

Но это только одна из множества

граней всеобъемлющего смыслового диапазона рахманиновской колокольности. То могут быть скорбные, траурные, погребальные звоны (Прелюдия h-moll, заключение симфонической поэмы «Остров мертвых») и эксцентрично-театральные колокольцы (фортепианная пьеса «Полишинель» op. 3 № 4), грозовой набат (окончание Первой симфонии) и психологически наполненные зовы-вопросания (Этюд-картина d-moll из op. 33). Шкала эта непрерывно обогащалась в ходе эволюции от самых ранних сочинений (фортепианный Ноктюрн c-moll и «Русская рапсодия» для двух фортепиано) до последних опусов (кульминация I части Третьей симфонии).

Следует отметить, что колокольность в музыке Рахманинова звучит как символ вечности, чего-то надличного, нечеловеческого, космического начала, того, что стоит выше суетных, человеческих интересов. Напоминание о конечности человеческого существа, своеобразное «Memento mori», ярко прослеживается через частое использование тем Dies irae и «Со святыми упокой».

Эпоха противоречиво и парадоксально сочетала два стремления: к тайне сокровенного, сакрального смысла – и к оглашению этой тайны всеми доступными способами. В облике сочинений Рахманинова тайна, безусловно, преобладает над оглашением и демонстрацией, постижение – над полемикой и убеждением.

Роль пейзажных мотивов для музыки Рахманинова чрезвычайно значима. В его фортепианных и оркестровых сочинениях рассыпано множество страниц звукописи такого рода. И сама по себе природа предстает в сочинениях композитора многогранно. С одной стороны, открыто эмоциональный выплеск – очень непосредственный, рождающий совершенно отчетливые и конкретные пейзажные ассоциации:

порывы ветра, бурные накатывающие волны, корреспондирующие экстазичности. А с другой стороны, изысканная звукопись символистского плана с эстетизацией подтекста, неуловимого намека (это касается главным образом поздних опусов – «Маргаритки»).

Музыка, определяемая непрерывностью лирического переживания, – «Музыкальные моменты» ор. 16. Здесь главная цель – ясность созерцания, а сами произведения являются как бы «моментальными», собственно изобразительными, живописными «снимками» природы, окружающего мира, вызывающими различные эмоциональные состояния. В отмеченном многообразии граней пейзажности наиболее притягательными для Рахманинова были созерцательные настроения. Показательно, к примеру, что из шести «Музыкальных моментов», дающих достаточно широкий спектр образов и состояний, два обращены именно к сфере созерцательности. И в обоих случаях, в опоре на баюкающий баркарольный ритм и по-особому теплые, мягкие краски, передается не просто чувство умиротворяющего покоя, но и состояние неги, блаженства.

Важно, что все эти «впечатления» и «настроения» были неповторимо рахманиновскими. Обычно их отличает родниковая чистота, в них просматривается небесная синь-лазурь, и очень часто слышится «грусть полей». Потому-то он, как музыкант-живописец, предпочитает «хрусталь» тончайшей интонационно-гармонической нюансировки, нежную прозрачность акварельных красок и мягкой пастели. И всегда пейзажи Рахманинова остаются лирически прочувствованными, что сообщает им неизбежное поэтическое очарование.

Однако со временем композитор изменяет, усложняет образно-поэтический замысел. Желание выразить раз-

личные движения человеческой души обратило Рахманинова именно к жанру прелюдии. Так возникают пейзажи, которые русский художник К. Коровин касательно русской живописи определяет как «пейзажи настроения», где есть «история души». В них внимание сосредоточено на различных психических состояниях, душевных чувствах, созвучных весеннему пробуждению и обновлению природы, ее расцвету (радость, восторг, надежды), осенним или зимним ее состояниям (грусть, усталость, безысходность, разочарование, страх, одиночество и др.). Этому способствовала свойственная прелюдии динамичность, непрерывность изложения – своего рода воплощение образа бесконечной стихии природы.

Подобный «по-левитановски» печальный «осенний» образ рождается в Прелюдии *fis-moll* ор. 23 № 1. Пьеса принадлежит к числу наиболее миниатюрных (всего 41 такт) и «прелюдийных». Написанная в традиционной трёхчастной форме с кодой (12+10+10+9), она отличается импровизационностью и остиной природой, играющей здесь особую роль.

Отметим период своеобразного эмоционального охлаждения – в 1910-е годы у Рахманинова обнаружилась тенденция к объективации образов природы, когда они начинают расцениваться не как сопутствующие человеческой жизни, а как нечто самоценное, выходящее за пределы человеческого мира. В пейзажной образности композитора, всегда апеллировавшего к чувству, улавливается сдвиг в плоскость бытия, в той или иной степени отстраненного от человеческого, в результате чего эмоциональность, сопереживание отодвигаются на задний план. В связи с этим акцентируется предельная прозрачность и кристальная чистота звучания, чем продиктованы тяготение к верхним регистрам инструмента и тончайшая акварельность красок. Подоб-

ное находим, к примеру, в близких по настроению фортепианных прелюдиях G-dur и gis-moll op. 23, в этюдах-картинах C-dur op. 33 № 2 и a-moll op. 39 № 2.

В большей степени «эффект воздуха» воспроизводится средствами фортепианной фактуры: например, в этюде-картине C-dur op. 33 № 2 импрессия хрупких созвучий кварт и квинт с добавлением вибрирующего мерцания большого септаккорда разворачивается на глубокой педали тоники с красочной гирляндой мажорных трезвучий в большесекундовом ниспадании C–F, B–Es, As–Des. Так Рахманинов создает одну из лучших своих пейзажных зарисовок, притягивающую особой прелестью. Прелесть эта состоит не только в тончайшей звукописи, необычайно чутко передающей еле приметные колебания в состоянии ландшафта, но и в самом ощущении абсолютного растворения наблюдателя в этих колебаниях, что сообщает символистской зачарованности поэтики ноктюрна и несколько мистическую ауру (она воссоздается посредством изощренно-прихотливой ритмики и ускользящих тональных опор).

Музыкальная образность становится в миниатюрах многозначной, загадочной, зашифрованной, их звуковая ткань приобретает подчеркнуто эстетизированный характер (изы-

сканно-утонченная палитра красок, изощренная колористика). Воссоздавая таинство зыбкого, смутного, призрачного, невыразимого, Рахманинов многое сплетает из эфемерных бликов, используя прихотливую, полную неожиданностей игру ритмических комбинаций, интенсивнейшее rubato, в ряде случаев снимая указание метра. Резко усложняется гармонический язык (септ- и нонаккордика, малосекундовые созвучия, сближение с политональными эффектами).

Говоря о роли Рахманинова в развитии русского музыкального пейзажа, необходимо иметь в виду не только огромный количественный масштаб созданного им, но и соответствующую образно-смысловую суть. Тонкое наблюдение на этот счет принадлежит Б. Асафьеву. Отмечая пришедшийся на рубеж XX века расцвет русской пейзажной живописи, он связывал ее с аналогичными устремлениями музыкального искусства, где более всего подразумевалось сделанное Рахманиновым: «Наступило время, когда русская живопись почувствовала не внешнюю только видимость русской природы, а ее мелодию, душу пейзажа. И тогда, параллельно, родилась русская звукопись, музыка пейзажей-настроений и музыка поющих сил природы» [3, с. 290].

Библиографический список:

1. Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – М.: Сов. композитор, 1978. – 647 с.
2. Соловцов А.А. С.В. Рахманинов. – М.-Л.: Музгиз, 1947. – 112 с.
3. Асафьев Б.В. Рахманинов // Асафьев Б.В. Избр. труды: в 4 т. Т. 2. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 289–312.
4. Брянцева В.Н. С.В.Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976. – 680 с.
5. Алексеев А.Д. С.В. Рахманинов: жизнь и творческая деятельность. – М.: Музгиз, 1954. – 240 с.

Bibliography:

1. Rachmaninoff S.V. Literary heritage: in 3 volumes. V. 1: Memories. Articles. Interview. Letters. – М.: Sov. kompozitor, 1978. – 647 p.
2. Solovcov A.A. S.V. Rachmaninoff. – М.-Л.: Muzgiz, 1947. – 112 p.
3. Asafev B.V. Rachmaninoff // Asafev B.V. Selected works: in 4 volumes. V. 2. – М.: Izd-vo AN SSSR, 1954. – P. 289–312.
4. Bryanceva V.N. S.V. Rachmaninoff. – М.: Sov. kompozitor, 1976. – 680 p.
5. Alekseev A.D. S.V. Rachmaninoff: life and creative work. – М.: Muzgiz, 1954. – 240 p.

РАЗДЕЛ 2

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА

УДК 78.072.2

O.P. Saygushkina, Ph.D. in Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, St. Petersburg; e-mail: olgasaigush@mail.ru

PIANO CONCERTS BY TIKHON KHRENNIKOV (Ending. Beginning in № 3 (17) December 2016)

The article analyzes the four piano concertos by Tikhon Khrennikov: their graphic harmony, compositional principles, texture, correlation of solo and orchestra parts, conclusions about the characteristic features of the composer's style.

Key words: piano concertos, compositional principles, features of the style, Tikhon Khrennikov.

О.П. Сайгушкина, кандидат искусствоведения, доцент, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург; e-mail: olgasaigush@mail.ru

ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ ТИХОНА ХРЕННИКОВА (Окончание. Начало в № 3 (17) Декабрь 2016)

В статье анализируются все четыре фортепианных концерта Тихона Хренникова: их образный строй, композиционные принципы, фактура, соотношение сольной и оркестровой партий, делаются выводы о характерных чертах стиля композитора.

Ключевые слова: фортепианные концерты, композиционные принципы, черты стиля, Тихон Хренников.

Второй фортепианный концерт, ор. 21, До мажор, был завершен осенью 1971 года, а исполнен впервые автором в Большом зале Московской консерватории в феврале 1972-го. Три его части поименованы автором как *Интродукция*,

Соната, Рондо. В концерте чувствуется зрелость творческого и личного самоощущения композитора, расширившие горизонты его понимания мира. Главным является образ современника и его масштабных деяний.

Переложение для двух фортепиано автора

Т. ХРЕННИКОВ. Соч. 21

INTRODUCTION
Moderato ♩ = 120

Piano I
(solo)
mf

Первая часть – *Интродукция*, *Moderato*, 4/4 – невелика по объему и играет роль своего рода развернутого эпиграфа-предисловия. В финале этот же материал повторяется с небольшими изменениями, образуя смысловую арку. Начинается *Интродукция* с огромного по размерам соло фортепиано. Первая тема состоит, как уже было отмечено, из неповторяющихся тонов, изложенных ровными четвертями в начале одногласно. Этот намек на серию действительно создает ощущение тонально-ладовой неопределенности

(пример 5).

В дальнейшем колоссальное нарастание, осуществленное средствами солирующего рояля с помощью реального динамического, а также фактурного *crescendo*, приводит ко второй теме, которую можно назвать эмблемой Второго концерта, – знаменитым раскатам до-мажорного трезвучия с диссонирующим ре-бемолем в верхнем регистре¹ (пример 6). Собственно, этим показом значимого для композитора музыкального материала и ограничивается функция Интродукции.

¹ О. Левтонова пишет, что в I части музыка выражает «порыв в неизведанное, ощущение опасности и в то же время радости поиска, открытий, предчувствие великих свершений. Настойчивое повторение одной и той же высокой ноты (ре-бемоль), порученное звонкоголосому по тембру ксилофону, как бы имитирует позывные космических кораблей. Эта невольная ассоциация в сочетании с охватом большого звукового диапазона (при относительной прозрачности способа изложения) еще более усиливает впечатление безграничности пространства, в котором, словно постепенно отдаляясь, растворяются последние звуки столь многозначительного символического сигнала – неизменного спутника нашего века» [7, с. 16].

Пример 6 (второй эпизод Интродукции)

4 *Meno mosso* ♩ = 96
Piano I (solo) *ff*

5 *Poco meno mosso* ♩ = 84
f
f molto espress.

Вторая часть – *Соната, Allegro con fuoco*, в том же размере 4/4, напоминает об одном из ранних значений термина «соната» – инструментальная пьеса. Безостановочное движение, моторность сообщают музыке характер неуклонной устремленности. Три основные темы, на которых

построена *Соната*, демонстрируют черты контрастности и общности одновременно, что создает ощущение цельности и непрерывности развития. Главной кульминацией части, в которой отражается общий образный строй концерта, является каденция солиста с фугой.

Пример 7 (Вторая часть, цифра 16, фуга)

16
Piano I (solo) *f*

Ладотональная игра красок, создающая тональную неопределенность, не разъединяет, но скрепляет основные тематические блоки. В этом непрерывном движении явственно слышны настроения интенсивного поиска и радости открытий. Мощь, быстрота, насыщенность фактуры, большая протяженность, необходимость быстрых переключений – все это требует от исполнителя настоящего мастерства. Поскольку композитор писал концерт в расчете на собственное исполнение, хочется еще раз отметить, что пианизм Хренникова, постоянно совершенствовавшийся благодаря большому объему концертной деятельности, был подлинно виртуозным.

Третья часть – *Рондо, Giocoso, 4/4* – составляет резкий контраст первым двум и в то же время имеет с ними много общего, что проявляется в неуемной энергии, наполняющей музыку. Обращают на себя внимание различия в ритмической организации материала Первого и Второго концертов. Так, если в Первом концерте господствовала прихотливость, сложность размеров, то для Второго характерно единое неуклонное движение и развитие. Хренников сохраняет размер 4/4 на протяжении всего цикла, что, впрочем, прекрасно сочетается со сложностью и богатством ритмических рисунков.

Рефрен *Рондо* рисует сочную жанровую картину народного праздника. Упругость ритма, красочность, объемность фактуры фортепианной партии, гармонически дерзкие кластеры – все это чем-то напоминает «Выплясывание земли» из «Весны священной» Стравинского. Суতোлку праздничного гулянья, мастерски переданную в первой теме, довольно скоро сменяет иной по характеру эпизод. Не прекращая безостановочного движения, Хренников переходит от унисонного изложения первой темы к другим излюбленным пианистическим приемам, уже встре-

чавшимся в коде третьей части Первого концерта – стремительным пассажирам двойными терциями, которые особенно хорошо удавались самому композитору, исполнявшему их с легкостью, элегантностью и блеском. Венчает концерт материал главной темы *Интродукции*, придающей коде значительность и торжественность.

При всем многообразии музыкальных событий, наполняющих Второй концерт, его форма очень компактна и лаконична. Быстрые темпы, сжатость изложения, полное отсутствие «общих форм движения», всякого рода фигураций, не связанных напрямую с тематическим развитием, заметно сказываются на общем времени звучания. Так, если Первый концерт (четырёхчастный) длится примерно 22 минуты, то Второй (трехчастный) – чуть более 16 минут. Эта тенденция сохраняется и в дальнейшем: Третий (трехчастный) концерт по длительности равен приблизительно 14 минутам, а Четвертый (двухчастный) идет чуть более 10 минут. Стремление убрать все, что не относится к сути дела, также роднит Хренникова с Прокофьевым, которого упрекали порой за излишнюю насыщенность изложения новым музыкальным материалом при общей его сжатости.

Третий фортепианный концерт, ор. 28, До мажор, появился десятилетием позже Второго – в 1982 году. Новым крупным сочинением композитор встретил свой 70-летний юбилей. По образному строю этот концерт заметно отличается от Второго. Он не бурлит такой кипучей энергией – напротив, в нем словно подводится какой-то предварительный итог полной событиями жизни.

Первую часть – *Moderato, Allegro* – открывает, как и во Втором концерте, соло фортепиано. Слуховое внимание сразу привлекает звучание пустых кварт и квинт, движущихся ровными

четвертями в среднем регистре и рождающих образ мерного хода времени. Вскоре они оказываются фоном к долго тянущихся звуков.

Пример 8 (Первая часть, тема в партии левой руки) [8]

The image shows a musical score for Piano I (solo) in 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Piano I (solo)'. The second system includes dynamics 'mf' and 'cresc.'. The third system includes 'mf', 'cresc.', and 'dim.'. The fourth system includes 'P'. The score is written for the left hand and features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef.

В дальнейшем тема обретает более светлую окраску – словно оглядываясь на пройденный путь и предаваясь дорогим сердцу воспоминаниям, автор эмоционально смягчается. В небольшом, но значительном по полноте чувств фортепианном соло – еще одном эпизоде в разделе *Moderato* – фортепианная партия слегка напоминает мелодическими и гармоническими «очертаниями» хорошую лирическую эстрадную или киномузыку 70–80-х годов прошлого столетия.

Нельзя не отметить, что интонационное сближение разных жанров, таких как песня, романс, музыка к кинофильмам, предназначенных для широкой публики, и академических – таких, как концерт для фортепиано с оркестром,

является одной из характерных стилевых примет музыки середины XX века. Совмещение подобных различных интонационных сфер можно наблюдать, например, в *Cis-moll'*ном фортепианном концерте Ф. Пуленка.

В первых двух частях Третьего концерта Хренников, обходясь минимумом средств в плане ритмической и фактурной организации материала, достигает, тем не менее, большой выразительности – темы первой части воспринимаются как откровенный рассказ о событиях прожитой жизни. Больше всего запоминается вторая часть концерта – *Moderato*, 3/4 – медленный вальс. По форме это рондо, где роль рефрена выполняет тема вальса, а эпизодами являются сольные эпизоды-каденции фортепиано.

Вопросительно повисающие интонации темы, переходящей от фагота к фортепиано, постепенно охватывая все больший диапазон, становятся пронзительно-печальными. Ощущение опусто-

шенности, одиночества подкрепляется фактурно: верхний регистр фортепиано, унисон на расстоянии двух октав – один из любимых и часто используемых Хренниковым способов изложения.

Пример 9 (тема вальса в партии фортепиано)

The musical score for Example 9 is written for a full orchestra and piano solo. It consists of the following parts:

- Cl.:** Clarinet part, starting with a rest and then playing a melodic line marked *f* and *I solo*.
- Cor. I-II:** Horns I and II, playing a rhythmic accompaniment marked *p*.
- P-no solo:** Piano solo part, featuring the waltz theme melody. Dynamics range from *mp* to *f*, with a *cresc.* marking.
- Archi:** String section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses), playing a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *mp* to *cresc.*

Вальс из второй части концерта, вызывающий ассоциации в первую очередь с творчеством любимого Хренниковым Чайковского, передает глубокие чувства и раздумья человека, который находится наедине с собой – это музыка, звучащая «во внутреннем плане», искренняя и безыскусная.

В первых тактах финала – *Allegro molto*, 3/4 – солирующее фортепиано повторяет только что отзвучавшую фразу из вальса, но в совершенно новом качестве. Изменения темпа и динамики радикально преобразили ее – она приоб-

рела угрожающе-агрессивный характер. Короткое вступление на материале темы вальса вводит в фугато. Изломанность интонационной линии, словно не укладывающейся в размер 3/4, напоминает о Первом и отчасти Втором концертах, в которых прием несовпадения интонационно-ритмической структуры с метрической организацией использовался достаточно активно.

Полифоническая разработка материала в среднем разделе части также привычна для Хренникова, а вот далее композитор, склонный к более слож-

ной проработке материала, использует крайне редкий для себя способ изложения, который, однако, можно встретить буквально в любом другом фортепианном концерте – тему проводит оркестр, а рояль сопровождает ее фигурациями.

Некоторые моменты финала, напоминающие о жанрах театральной музыки, призваны внести комический оттенок в довольно сумрачную по колориту музыку. Они воспринимаются как напоминание о том, что, несмотря на трудности, жизнь может время от времени наполняться счастьем и радостью. Авторское «резюме» словно освещает происходящее мягкой улыбкой, вносит ноту доброты, мудрости и легкой ностальгии.

В конце третьей части композитор делает еще один неожиданный композиционный поворот. После длительного развития и нагнетания, когда, казалось бы, ничто не может остановить размах движения, выплеск жизненной энергии, которым и должен победно завершиться концерт, вдруг следует *diminuendo*, *rallentando* и снова выплывает тема вальса из второй части. Она воспринимается как эпилог, ее интонации здесь особенно экспрессивны и волнующи. Но и это еще не окончание – подлинно завершающим моментом служит преобразованная тема вальса – грубо-наступательная, с которой начинался финал концерта. Аккорды-удары на *fff*, исполняемые совместно оркестром *tutti* и фортепиано, подводят окончательный итог.

В Третьем концерте – одном из значительнейших сочинений Хренникова – явственно звучит голос автора, с высоты накопленного личностного и художественного опыта он делится со слушателем своими взглядами на диалектику жизни. Именно так воспринимаются многочисленные образно-смысловые повороты «сюжета» в этом концерте.

Четвертый концерт, ор. 37, для

фортепиано со струнным оркестром и ударными, состоит всего из двух частей – эволюция стиля проявляется в нарастающей склонности к лаконизму, стремлению и умению выразить самое главное немногими весомыми «словами». Посвящен концерт ученику Хренникова – пианисту и композитору, заслуженному артисту России Анатолию Шелудякову, который исполнил и записал его совместно с Arco Chamber Orchestra под управлением Левона Амбарцумяна. Это последнее произведение Хренникова в жанре концерта, сочиненное в 1991 году, когда перемены, происходившие в нашей стране, не могли не отразиться на мировосприятии чуткого ко всяким социальным потрясениям художника.

Разумеется, невозможно напрямую связать образный строй музыки и конкретные события, но тем не менее нельзя и не почувствовать некоторых изменений в общем строе музыки. Она оставляет едва заметное впечатление отрешенности, словно автор смотрит на происходящее со стороны. Возможно, на общую эмоциональную атмосферу произведения повлиял личный жизненный опыт композитора, пережившего в своем возрасте многие утраты и разочарования. Впрочем, это несколько не сказалось на содержательности и глубине музыки, ее наполненности энергией борьбы и преодоления, а также на мастерстве композиторской работы.

Первая часть – *Moderato, Allegro*, 3/4, начинается небольшим вступлением, порученным, как это было во Втором и Третьем концертах, фортепиано соло. Щемящая, трогательная тема, звучащая сначала одностольно, продолжается в скромном двухголосном изложении. Движение в ритме медленного вальса сообщает ей какую-то особенную незащищенность, которая прочитывается и в интонационном рисунке. По всей видимости, медленный вальс как жанр имел для композитора особый смысл.

Пример 10 (Четвертый концерт, начало первой части)[9]

The musical score is divided into two main sections. The first section is marked **Moderato** with a tempo of $\text{♩} = 144$. It features a **P-no solo** part. The first system shows the piano solo in 3/4 time, starting with a **mf** dynamic. The second system continues the piano solo with a **cresc.** marking. The third system shows the piano solo with **mf** and **dim.** markings. The fourth system is marked **rall.** and shows the piano solo with a **mf** dynamic. The second section is marked **Meno mosso** and begins with a first ending bracket labeled **1** and a tempo of $\text{♩} = 132$. This section involves the **Timp.**, **T-ro**, **P-no solo**, and **Archi** (strings). The **Timp.** and **T-ro** parts are marked **mf**. The **P-no solo** part is marked **f**. The **Archi** part is marked **p** and **sf**.

Эта тема, тонально неопределенная, строящаяся по напряженным интервалам и полутонам, словно задает вопросы, на которые принципиально не могут быть найдены ответы. Ее значение в общем смысловом развитии целого велико – являясь не раз, она всегда вносит максимальную контрастность в наполненное энергией развитие тем и образов концерта. И здесь, как и в вальсе из Третьего концерта, тема вступления словно обращает взгляд человека внутрь себя, заставляет задавать вопросы о смысле происходящего, возвращает от суеты внешнего мира к хрупкости внутреннего.

Allegro, 4/4, вторгаясь на жестком *forte*, *sf*, прерывает замирающую на длинных звуках тему вступления (пример № 10, цифра I). Сочетание пунктирного ритма с триольным, широкий диапазон темы, захватывающей все большее звуковое пространство, сообщают ей характер энергичный и весьма активный, если не агрессивный. Она проходит преимущественно в партии фортепиано, поддерживаемая короткими возгласами оркестра. Накапливание фактурных слоев в фортепианной партии, терцовые пассажи и перерастание их в фигурации сопровождения плавно подводят к появлению темы струнных – *Molto espressivo e cantabile*. В ней проявляется, хотя и неявно, родство с первой темой вступления. Этот новый образ своей эмоциональной открытостью, певучестью, широтой выгодно оттеняет суховато-напористый характер темы *Allegro*.

Обращает на себя внимание предельная сжатость, «тезисность» изложения. Эпизоды, построенные на разнообразных темах, настолько «немногословны», проносятся так быстро, что показ материала в его минимальных вариантных изменениях сливается в единый неделимый поток музыкальных событий. Основное тематическое ядро побочной партии – *Andante* – яркое

и также предельно компактное. Перемена настроения с приходом новой темы ощущается на протяжении всего лишь нескольких тактов. Слушатель, предвкушающий возможность насладиться эффектной мелодией лирического характера, оказывается застигнутым врасплох быстротой ее преобразования и перестройки на моторно-энергичный лад. Темп меняется спустя буквально несколько тактов, и *Più mosso* переносит в круг образов, напоминающих начало *Allegro*. Именно с этого момента и начинается краткая и изобретательно построенная разработка.

В разработке активно используются все ресурсы небольшого по составу оркестра и солирующего фортепиано. Следует отметить, что общий характер звучания в Четвертом концерте заметно отличается от такового в предыдущих концертах. Основной причиной, естественно, является иной состав оркестра, а также выбор таких тембров из этого состава (например, сочетание ударных с ксилофоном), которые сообщают всему ансамблю, включая фортепиано, прозрачный, камерный, сумрачный колорит. В концерте мало сочных красочных напластований – тембры инструментов чаще используются в чистом виде.

Напряженные пунктирные ритмы, патетические октавы и аккорды, внезапные смены приемов фактурного изложения в партии фортепиано заставляют следить за происходящим с неослабевающим интересом. Привлекательны чисто пианистические находки композитора – *martellato* на нескольких близких, тесно расположенных звуках в первой октаве фортепиано воспроизводит звучание мелодического ударного инструмента и очень освежает колорит. Диссонансирующие секунды форшлагов также придают обычным консонансным гармониям блеск, остроту, юмористический оттенок.

Краткая и насыщенная разработка приводит к репризе, в которой пред-

ставлены все темы экспозиции, но в ином виде и порядке. Лирическая тема вступления приобретает здесь вполне энергичный, можно сказать, деловой характер. К оркестровому проведению побочной партии присоединяется ро-

яль – его патетические аккорды в торжественном пунктирном ритме также способствуют преобразованию темы *Andante*. Дополнительную энергию ей сообщает стреттное проведение в партии оркестра.

Пример 11 (Первая часть, цифра 17)

Эффектные раскаты фортепианных пассажей, отмеченные знаками акцентов и *staccato*, сопровождаемые пронзительными звуками ксилофона, постепенно замедляясь, приводят к новому проведению темы вступления – теперь уже в первоначальном облике. Кажется, что ее краски стали еще более блеклыми, а вопросы, задаваемые автором самому себе, еще более трудными. Особую выразительность заключительному проведению темы вступления

придает вторая пониженная ступень (*фа-бекар*) в светлом Ми мажоре.

Вторая часть – *Moderato giocoso*, 4/4, начинается со стремительных пассажей *staccato* в партии рояля в сопровождении *pizzicato* струнных, тарелок (*bacch. di ferro*) и литавр. Мерцающий колорит, причудливая скерцозность этого небольшого вступления подготавливают к одной из центральных тем части – саркастически звучащему маршу.

Пример 12 (Вторая часть, цифра 1, тема марша)

1 *Piu mosso* ♩ = 132

The musical score is divided into three systems. The first system includes Timp., T-ro, and P-no solo. The second system includes Archi (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The third system includes Timp., T-ro, and P-no solo. The score features various dynamics (f, mf, mp) and articulation marks (accents, slurs). The P-no solo part includes several triplet markings.

Ремарка *Piu mosso* кладет начало постепенному нагнетанию напряжения, которое в партии фортепиано проявляется аккордами *ff* в пуктирных и триольных ритмах и эффектными раскатами гамм. Группы первых и вторых скрипок берут на себя роль сопровождения моторного характера – их сплошные пассажи шест-

надцатыми поддерживают новое по характеру проведение темы марша, приобретающего оттенок гротеска.

Развернутая по сравнению с общими небольшими размерами концерта сольная каденция фортепиано начинается излюбленным Хренниковым фугато.

5 *L'istesso tempo* (♩ = 96)
Cadenza

P-no solo

P-no solo

P-no solo

P-no solo

P-no solo

Мощные раскаты октав приводят к разделу *Meno mosso*, основанному на материале побочной партии из первой части. Тема, подготовленная торжественным вступлением оркестра в пунктирном ритме, звучит помпезно, ярко и широко. Однако новые тонкие оттенки в гармониях и интонациях несколько омрачают жизнеутверждающий и светлый характер, который она имела при своем первом проявлении.

В следующем за этим проведением эпизоде *Più mosso* композитор еще раз возвращается к некоторым из своих пианистических находок, столь укра-

сивших фактуру концерта. Возрастная активности движения происходит благодаря «завывающим», похожим на *glissando* гаммам, а также *martellato* на терпких секундах, напоминающих звучание какого-то народного инструмента. Оканчивается концерт без неожиданностей – привычный для коды шквал октав рояля чередуется со звучанием *tutti* оркестра, что позволяет не растратить звуковую энергию понапрасну. Заключительные пять тактов, отмеченные ремаркой *Subito meno mosso accelerando poco a poco*, словно бы ставят в конце произведения восклицательный знак.

В этом последнем сочинении композитора в жанре концерта сконцентрированы многие характерные черты стиля, напоминающие о ранних произведениях. В то же время заметно изменилась общая тональность авторского высказывания. Свойственные прежде музыке Хренникова эмоциональная открытость, мелодическая щедрость и сердечность уступили место собранности, сосредоточенности и деловитости. Еще одна характерная черта этого сочинения – декоративность – явно ощущаемая, несмотря на камерность звучания всего ансамбля. Отголоски прежних настроений слышны только в теме вступления, но и она отличается приглушенно-печальным колоритом. Неизменным осталось великолепное мастерство композитора, его виртуозное владение приемами контрастного противопоставления и интонационного переосмысления музыкальных тем, позволяющими передавать самые различные оттенки мыслей и чувств.

Хренникову свойственен принцип крупной организации музыкального материала: его музыкальная мысль развивается как единая смысловая и эмоциональная волна, приводящая к убедительной и яркой кульминации. Главные динамические вершины, в соответствии с законами красоты и гармонии, прихо-

дятся на разделы формы, которые интуитивно ощущаются как точки золотого сечения. Иногда линия драматургического развития очень естественно и вместе с тем неожиданно «разрывается» контрастными вставками, что наполняет произведение свежими, запоминающимися деталями – лирическими каденциями, а также эпизодами, основанными на новом материале, полными остроумных подробностей и юмора.

В своем творчестве Хренников опирался на лучшие традиции отечественной музыкальной культуры, оставаясь верным классическим принципам гармоничности, простоты и содержательности. Его музыкальные эмоции при всем их накале никогда не переходили границ хорошего вкуса, не нарушали законов художественной целесообразности и соразмерности. Не было свойственно ему и увлечение поисками авангардных формальных приемов – современность музыкального языка была сосредоточена для него в области содержательной. Именно эти истинные ценности лучших сочинений Хренникова не тускнеют со временем, как не устаревает, вопреки предсказаниям некоторых критиков начала XX века, музыка Чайковского или Рахманинова, воспевающая красоту человеческой духовности.

Библиографический список:

1. Долинская Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. – М.: Композитор, 2006. – 560 с.
2. Холминов А.Н. Высказывания // Тихон Хренников: статьи о творчестве композитора. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 175–178.
3. Задерацкий В.В. Художник яркого дарования // Тихон Николаевич Хренников. К 100-летию со дня рождения: статьи и воспоминания. – М.: Композитор, 2013. – С. 27–53.
4. Щедрин Р.К. Авторитет музыканта и человека // Тихон Хренников. Статьи о творчестве композитора. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 11–15.
5. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Его выбрало время. – М.: Сов. композитор, 1983. – 280 с.
6. Хренников Т. Два концерта: для фортепиано с оркестром: [перелож. для двух фортепиано]. – М.: Музыка, 1981. – 120 с.
7. Левтонова О.В. Симфонии и Концерты Т.Н. Хренникова: очерк-путеводитель.

– М.: Сов. композитор, 1974. – 176 с.

8. Хренников Т.Н. Третий концерт: для фортепиано с оркестром: оп. 28. – М.: Сов. Композитор, 1984. – 95 с.

9. Хренников Т.Н. Четвертый концерт: для фортепиано со струнным оркестром и ударными. – М.: Композитор, 1995. – 47 с.

Bibliography:

1. Dolinskaya E.B. Piano concert in Russian music of XX century. – М.: Kompositor, 2006. – 560 p.

2. Holminov A.N. Statements // Tikhon Khrennikov: articles about the composer's works. – М.: Sov. kompozitor, 1974. – P. 175–178.

3. Zaderatskiy V.V. Artist of bright talent // Tikhon Khrennikov. On the 100th anniversary of his birth: articles and memories. – М.: Kompositor, 2013. – P. 27–53.

4. Schedrin R.K. The authority of a musician and a person // Tikhon Khrennikov. Articles about the composer's works. – М.: Sov. kompozitor, 1974. – P. 11–15.

5. Grigorev L.G., Platek Y.M. He was chosen by the time. – М.: Sov. kompozitor, 1983. – 280 p.

6. Khrennikov T. Two concerts for piano and orchestra: [arrangement for two pianos]. – М.: Muzyka, 1981. – 120 p.

7. Levtonova O.V. Symphonies and Concerts by T.N. Khrennikov: essay-guide. – М.: Sov. kompozitor, 1974. – 176 p.

8. Khrennikov T.N. Third concert: for piano and orchestra: op. 28. – М.: Sov. Kompozitor, 1984. – 95 p.

9. Khrennikov T.N. Fourth concert: for piano with string orchestra and percussion. – М.: Kompozitor, 1995. – 47 p.

УДК 78.083.51:785.11(460)

Y.Y. Sorokina, the senior teacher of department of musical pedagogic and performing of Nizhniy Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhniy Novgorod; e-mail: postforyana@yandex.ru

SYMPHONIC RHAPSODY FOR PIANO AND STRING ORCHESTRA BY JOAQUÍN TURÍN: PERFORMING AND TEACHING COMMENTS

For the first time the author reviews the performing and pedagogical analysis of the symphonic rhapsody for piano and string orchestra of the Spanish composer Joaquin Turin. Author's comments contribute to the solution of various pianistic tasks and educate the culture of interpretation in the artist's mind.

Key words: Spanish music, Joaquin Turin, symphonic rhapsody, pedagogical comments.

Я.Ю. Сорокина, старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, г. Нижний Новгород; e-mail: postforyana@yandex.ru

СИМФОНИЧЕСКАЯ РАПСОДИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И СТРУННОГО ОРКЕСТРА ХОАКИНА ТУРИНЫ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ

Автором впервые проводится исполнительский и педагогический анализ Симфонической рапсодии для фортепиано и струнного оркестра испанского композитора Хоакина Турины. Авторские комментарии способствуют решению разнообразных пианистических задач и воспитывают в сознании исполнителя культуру интерпретации.

Ключевые слова: испанская музыка, Хоакин Турина, симфоническая рапсодия, педагогические комментарии.

Несмотря на кажущуюся безграничность фортепианной литературы, педагогический репертуар всегда испытывает известный «голод», поскольку ограничен рамками проверенного круга сочинений. Эта проблема не нова, о ней сетовал еще один из авторитетнейших советских педагогов Лев Баренбойм: «В большинстве своем педагоги опасаются ходить по нехоженой репертуарной дороге» [1, с. 145]. Эти опасения музыкант объясняет следующим образом: «Даже самым опытным преподавателям не всегда удается предвидеть, как прозвучит произведение, какие технические трудности (настоящие и мнимые) могут возникнуть в процессе его освоения» [1, с. 145]. Еще одной причиной узости круга изучаемых и исполняемых произведений может быть стремление современных пианистов играть только хорошо известную музыку, как средство приобретения популярности у публики.

Таким образом, многие интересные сочинения остаются «за бортом» и педагогического, и исполнительского репертуара. В силу тех же причин ограниченность репертуара обнаруживается и по отношению к музыке XX века вообще (не говоря уже о XXI!). Например, в Нижнем Новгороде ни разу не исполнялся Концерт *cis-moll* для фортепиано с оркестром Ф. Пуленка – музыка, давно вошедшая

в золотой фонд классической фортепианной литературы. И если в отношении западноевропейских композиторов этот случай – скорее исключение, то среди репертуарных сочинений для фортепиано с оркестром испанская национальная школа, например, у нас практически не представлена. Концертный репертуар в основном ограничивается несколькими популярными сочинениями.

Это вдвойне удивительно, учитывая давние симпатии русской культуры к образам Испании. «Испанская тема» характерна для творчества Глинки, Римского-Корсакова, Даргомыжского. Для них это страна взрывных эмоций и яркого колорита, которых так недостает на заснеженных равнинах России.

Говоря об испанской национальной композиторской школе, обычно упоминают лишь трех самых значительных ее представителей – это Альбенис, Грандос, де Фалья. Имя Хоакина Турины звучит значительно реже. Его вклад в развитие испанской музыки представляется недооцененным, особенно в свете юбилейной даты: в текущем году исполняется 135 лет со дня рождения композитора. Хоакин Турина – представитель второй волны, так называемой новой испанской музыкальной школы, продолжающей традиции движения за национальное

возрождение под названием «Ренасимьенто». Как композитор Турина прошел строгую академическую школу. В парижской «*Shola cantorum*» он был одним из «ревностных» учеников Венсана д'Энди. В то же время именно в Париже, который был центром притяжения разнообразных культурных течений, «куда приезжали и где стремились жить и работать многие музыканты», композитор получил представление о «самых новых тенденциях современной музыки» [2, с. 64]. Парижские годы, наполненные общением с де Фальей, Альбенисом, Равелем, стали самыми плодотворными для творческого становления музыканта. Нельзя обойти вниманием тот факт, что Турина получил академическое образование и как пианист. Влияние пианизма на творчество музыканта очевидно: основательную часть его сочинений составляют произведения для фортепиано или с участием фортепиано, которое становится для композитора «наиболее прямым способом музыкального выражения» [3, с. 269]. Как «концертирующий пианист высокого класса, он прекрасно представлял себе технические и выразительные возможности инструмента» [2, с. 77]. «Именно в этой жанровой области его творческий вклад в историю испанской музыки наиболее значителен, а стиль – индивидуален и современен» [2, с. 80]. Таким образом, он вписывается в орбиту композиторов-пианистов первой половины XX века.

Симфоническая рапсодия для фортепиано и струнного оркестра, op. 66 (1931 г.), относится к числу произведений, незаслуженно обойденных вниманием российских исполнителей¹. Краткое (не более десяти минут звучания) и яркое по музыкальному материалу, оно способно не только пополнить репертуар пианиста эффектным концертным номером, но и развить его как ис-

полнителя, познакомить с техникой и стилистикой музыки первой половины XX века. Симфоническая рапсодия дает представление о романтических жанрах для фортепиано с оркестром, ставших альтернативой концерту (наряду с «Рапсодией на тему Паганини» Рахманинова и «Блюзовой рапсодией» Гершвина), и может стать переходным этапом от изучения классико-романтической музыкальной стилистики к интерпретации музыки позднего романтизма и импрессионизма. Тем более что в концертном репертуаре для фортепиано с оркестром импрессионизм представлен очень скромно (в основном концертами Равеля). Музыка Рапсодии в некотором смысле – шаг к импрессионизму.

Называя свой опус рапсодией, Турина стремится подчеркнуть свободу формы и импровизационность развития произведения. Красота и ее самостоятельное бытие – основная концепция сочинения, созданию которой способствуют тяготение к картинности, романтическая живописная оркестровка и яркое пластическое воплощение образов. Симфоническое развитие трактуется не как столкновение, конфликт, а основывается на контрастах. Такой тип драматургии вносит дополнительную сложность для солиста. Его задача – динамично выстроить импровизационную форму.

В авторском комментарии к Рапсодии «*Tratado de composicion musical*» дается четкое представление о композиции сочинения [4, с. 138–139]. Турина делит Рапсодию на две части – *Andante* и *Allegro*

Этим разделам предшествует характерное для жанра рапсодии красочное «театральное» вступление (т.т. 1–20). Оно построено на полном «напряженной выразительности» диалоге орке-

¹ Наиболее известная запись этого сочинения сделана в 1983 году Лондонским симфоническим оркестром под управлением Энрике Батиса, солист Франк Вибаут [4].

стра и солиста, в котором сдерживаемая оркестр характерным ритмическим обо- «страсть рвется наружу». Его начинает ротом (Пример 1).

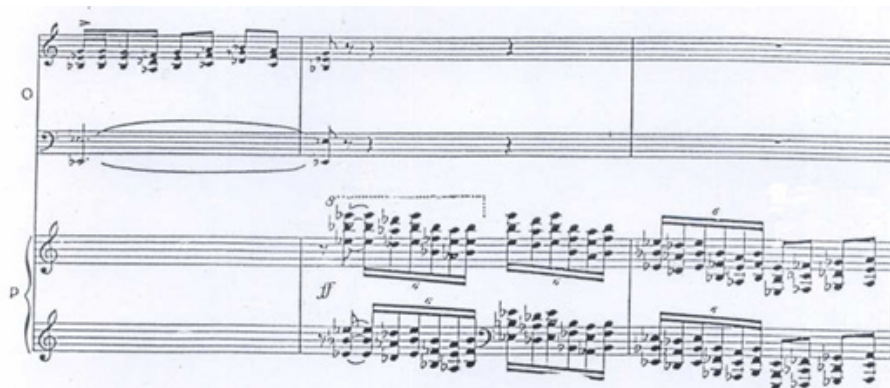
Пример 1, т.т. 1–2



Изложенный секстаккордами мотив окрашен гармонией с элементами фригийского лада и звучит несколько архаично, адресуя слушателя к истокам жанра. Вступление солиста носит импровизационный характер, что характерно для начальных тактов многих фортепианных концертов (вспомним, например, концерт № 1 С. Рахманинова, концерт Э. Грига). Колокольное звучание фортепиано в разных регистрах создает ощущение открытого пространства. Параллельное движение аккордами довольно трудно технически, поэтому рекомендуется

почитать его октавами, чтобы почувствовать «топографию» рисунка. Движение секстолями лучше начать шире, постепенно ускоряясь к 3-й секстоли. Это *accelerando* не выписано, но вполне соответствует импровизационному духу начала Равсодии. Как в этом достаточно трудном фрагменте, так и во всем сочинении автор не предлагает никаких аппликатурных решений. Для достижения чистоты и надежности исполнения наиболее оптимальной представляется аппликатура с чередованием 4–5 пальцев в верхнем голосе правой руки (Пример 2).

Пример 2, т.т. 7–10





Следует обратить внимание на ямбический полетный затакт в конце реплики фортепиано, который в ученическом исполнении зачастую звучит как триоль. На нежное звучание струнных в высоком регистре

рояль отвечает subito форте, которое не следует смягчать, усиливая контраст диалога (т.т. 13–15). В тактах 14–15 необходимо услышать восходящую линию октавных басов (Пример 3).

Пример 3, т. 15



Словно заряжаясь энергетикой рояля, оркестр продолжает начатую тему более страстно. Реплика солиста приводит к кульминации вступления. Аккордовую последовательность лучше сыграть легато, ясно показывая мелоди-

ческую линию верхнего голоса. В среднем голосе аккордов левой руки для достижения более окрашенной и насыщенной звучности предлагаем использовать аппликатуру с чередованием 2–3 пальцев (Пример 4).

Пример 4, т. 19



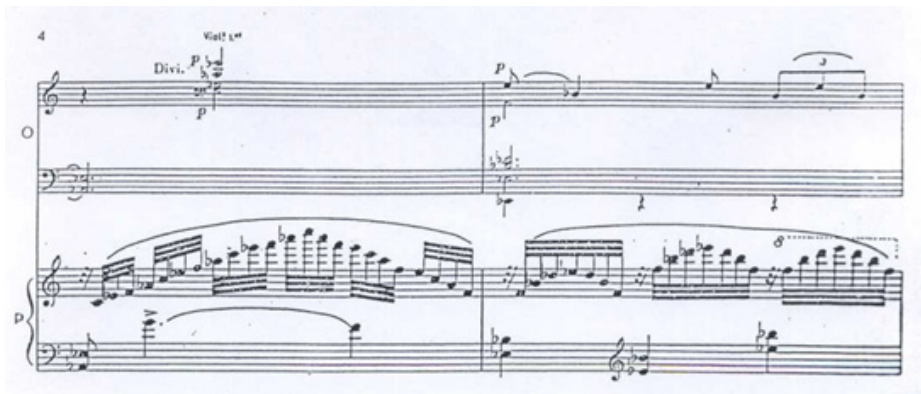
Таким образом, вступление, будучи важным драматургическим эпизодом, позволяет показать пианистические способности и артистизм солиста, его взаимодействие с оркестром.

В *Andante* (т.т. 24–89) экспонируется несколько насыщенных изобразительными деталями элементов.

Первый раздел начинается дуэтом солиста и оркестра, полным томитель-

ной неги. Пианист должен чутко прислушиваться к мягкому тембру струнных, добываясь гармоничного звучания. Мелодические «вздохи» рояля словно окутаны пассажами, напоминающими звучание аккомпанирующей арфы. Довольно трудно добиться легкой, завораживающей звучности в исполнении позиций, выписанных 32-ми длительностями (Пример 5)².

Пример 5, т.т. 25–26



В новом мелодическом элементе (т.т. 31–36) солисту необходимо уловить покачивающийся ритм интонаций томления. Требуется подключить фантазию, почувствовать свободу, чтобы не повторить в интонационном отношении одинаковые мотивы (Пример 6). Обращают на себя

внимание быстрые гаммообразные пассажи, которые должны быть сыграны мягко и приглушенно, подражая тембру кларнета. Такой прием звукоизвлечения в гаммах необычен для рояля и требует слегка вытянутых пальцев и свободной руки (Пример 6).

Пример 6, т.т. 31–33



² Видный отечественный педагог, профессор Российской Академии Музыки Евгений Яковлевич Либман дает следующие советы для работы над позициями: «Принципиально важным является следующее: при смене позиций рука (кисть) должна передвинуться на все ноты следующей позиции; при этом движение кисти, оставаясь гибким и мягким, ведет пальцы к их клавишам наиболее прямым путем. При позиционной игре очень большое значение имеет взятие последнего звука перед сменой позиций. Он берется легким самостоятельным движением пальца. Нажим руки на последнюю клавишу вреден и может отяжелить перелет на новую позицию» [5, с. 50].

В третьем разделе *Andante* оркестр и солист находятся в эмоционально приподнятом диалоге. Мелодический элемент в ритме марша, исполненный оркестровым *tutti*, заканчивается на неустойчивой доминантовой гармонии, что подчеркивает его национальное своеобразие (т.т. 37–45). «В испанской (андалузской) музыке доминанта является как бы “центром притяжения” интонационного развития. К этому “центру” нередко устремляются два тетрахорда – снизу и сверху, доминан-

товый тон их объединяет» [6, с. 435]. Именно таков гармонический профиль большинства тем Равели. Завершается раздел новой каденцией солиста, виртуозные элементы которой заставляют вспомнить французскую школу Турины, а хрустальная звучность двойных нот вызывает ассоциации с пьесой Равеля «Игра воды». Для достижения максимального *legato* и выровненности звучания при движении вниз двойными нотами предлагается следующая аппликатура (Пример 7):

5	3	5	3	5	4	5
2	1	2	1	3	1	2

Пример 7, т. 50



После каденции мелодические элементы первого раздела *Andante* проводятся вновь в слегка варьированном виде, образуя двухчастную форму. Часть заканчивается истаивающей репликой солиста, помеченной композитором ремаркой *dolcissimo*. Излюбленный импрессионистами прием противопоставления крайних регистров рояля придает звучанию воздушный объем. В гармоническом завершении – вновь уже знакомое неустойчивое окончание на доминанте с пониженной квинтой.

Переход к *Allegro* (т.т. 90–119)

представляет собой очередную каденцию солиста. Острая, сухая звучность унисонов фортепиано наслаивается на затухающую реплику оркестра. Смена темпоритма происходит внезапно, усиливая эффект импровизационности. В мелодии обыгрывается незатейливый мотив в узком диапазоне, а функция ритма становится первостепенной. Этот эпизод требует от солиста безупречной ритмической точности, отчетливого звучания каждой восьмой в разных фактурных вариантах: репетициях, октавах, унисонах, двойных нотах (Пример 8).

Пример 8, т.т. 90–99



Подвижное *Allegro* (т.т. 120–257) написано в сонатной форме. Оркестр и солист поочередно проводят главную тему Es-dur в характере живописного темпераментного народного танца (Пример 9).

Пример 9, т.т. 120–124



Фактурный элемент в партии солиста имитирует звучание испанской гитары. Для придания гармонии большей терпкости целесообразно предложить исполнителю сместить акценты на вторую и пятую восьмые (Пример 10).

Пример 10, т.т. 132–133



В связующем эпизоде оркестр и солист находятся в сложном ритмическом взаимодействии. Нерегулярно акцентная ритмика смещает чередование сильных и слабых долей. Синкопы в партии оркестра приходится на пятую восьмую, добавляя ритму определенную остроту. Такая ритмическая многоплановость характерна для испанской народной музыки, но необычна для европейского слуха

и требует от солиста особой пластики.

Тема побочной партии (B-dur) удивляет своей самобытностью. В ее основе – полный трогательной нежности диалог фортепиано и скрипичного соло. В сложной пятиголосной фактуре перед исполнителем стоит задача сохранить

светлую окраску мелодического голоса. Через переменный ритм необходимо почувствовать непринужденную текучесть мелодии. Тонкий юмор сквозит в смене начального звука мелодии с си-бемоля на си-бекар в варьированном повторе темы (Пример 11).

Пример 11, т.т. 150–153



Зажигательный танец, в который как бы вовлекаются все участники ансамбля, продолжается в компактной разработке (т.т. 177–220). Мажорно-минорное движение тональностей (F, Des, Ges, E) высвечивает близость к богатому хроматическими последовательностями гармоническому письму в стиле С. Франка. Субдоминантовый предыкт на 2-й фригийской ступени приводит к установлению основной тональности Es-dur и началу репризы.

В репризе (т.т. 221–256) побочная тема Es-dur звучит в партии скрипок. Аккомпанирующее фортепиано, привлекая «интереснейшие эффекты из специфической кратковременности инструмента», расширяет возможности струнного оркестра [7, с. 14]. В определенном ритмическом сочетании тембров возникает имитация барабана, кастаньет, ксилофона. Этот прием усиливает национальный колорит (Пример 12).

Пример 12, т.т. 247–248



Ломаные октавы (т.т. 243–246) в необычном регистровом изложении и насыщенном звучании могут представлять для исполнителя определенную техническую трудность Их можно поучить обычными октавами в нужном ритме³.

В коде (т.т. 257–277) обратим внимание на заключительное апофеозное звучание темы побочной партии. Темп здесь чуть спокойнее, торжественнее.

В данном эпизоде расширение оркестровой партитуры происходит за счет фортепианной имитации звучания духовых инструментов. Репетиционное изложение фанфарных аккордов солиста в несколько видоизмененном виде повторяет ритм вступления. Полновесная насыщенная звучность требует крепких пальцев, опоры на сильную долю, использования веса не только руки, но и корпуса (Пример 13).

Пример 13, т.т. 257–258



Чтобы облегчить понимание октавного пассажа в такте 264, необходимо сгруппировать его по пять шестнад-

цатых, начиная от звука «до». Такая группировка придаст пассажиру нужную скорость и бравурность (Пример 14) .

Пример 14, т. 264



³ Евгений Либман советует: «... распространенным способом является чередование игры обычных и ломаных октав. Оно позволяет ощутить сильную долю как основную опору в игре ломаных октав... Вообще, главное в них – не давать волю пальцам, а играть, пользуясь вращательным движением предплечья» [5, с. 117].

Наращение звучности в коде продолжается до последнего аккорда *tutti* у оркестра и *fff* у фортепиано. Здесь важно добиться именно последовательного *crescendo*. В заключительных тактах Рапсодии фортепиано вновь, как и во вступлении, имитирует колокольный перезвон. Теперь его звучание становится радостным, ликующим. В пар-

тии оркестра – знакомая ритмическая фигура, которая становится своеобразным лейтритмом Рапсодии. Она подводит оптимистичный итог и скрепляет форму (Пример 15). Необходимо привлекать внимание пианиста к повторяющимся элементам в мелодии, ритме, гармонии, добиваясь цельности исполнения.

Пример 15, т.т. 275–277



Подводя итог всему сказанному, хочется еще раз подчеркнуть, что освоение Симфонической рапсодии Хоакина Турины в рамках педагогического репертуара представляется чрезвычайно полезным. Характерные испанские ладовые обороты, красочный романтический тональный план и неожиданные модуляции помогают развивать гармонический слух. Звукотрагические приемы, колористические регистровые решения, некоторые новые элементы трактовки фортепиано XX века в Рапсодии ориентируют на поиск соответствующих тембровых характеристик. Частое использование необычных ритмических сочетаний, полиметрии – обостряет чувство ритма. Кроме того, исполнение Рапсодии требует решения множества технических задач, поскольку

в этом сочинении задействованы практически все виды фортепианной техники. Композитор дает исполнителю возможность разбудить фантазию: ни одна повторяющаяся фраза не должна быть скопирована, необходимо менять агогику, интонации, колорит. А свободная форма сочинения – очень характерное для позднего романтизма явление, и Симфоническая рапсодия – прекрасная возможность познакомиться с ней.

Рапсодия развивает у исполнителя внутреннюю свободу, артистизм, навык взаимодействия с оркестром, являясь подготовкой к освоению более сложных романтических концертов. Исполнение этого сочинения может носить и просветительский характер, расширяя представления о музыкальном мире.

Библиографический список:

1. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
2. История зарубежной музыки: учебное пособие / сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2007. – 576 с.
3. Оссовский А.В. Очерк истории испанской музыкальной культуры // Оссовский А.В. Избр. статьи, воспоминания. – Л.: Сов. композитор, 1961. – С. 227–288.
4. Turina Joaquín. Tratado de composición musical. Vol. II. Madrid, 1950. – 242 p.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Фигаро, 1996. – 133 с.
6. Друскин М.С. История зарубежной музыки. Вып. 4: Вторая половина XIX века. – 6-е изд. – М.: Музыка, 1983. – 528 с.
7. Гаккель Л.Е. Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии. – Л.: Сов. композитор, 1988. – 168 с.

Bibliography:

1. Barenbojm L. Issues of piano pedagogy and performing. – L.: Muzyka, 1969. – 288 p.
2. History of foreign music: a tutorial / the compiler and the general editor N.A. Gavrilova. – M.: Muzyka, 2007. – 576 p.
3. Ossovskij A.V. Essay on the history of Spanish music culture // Ossovskij A.V. Selected articles, memoirs. – L.: Sov. kompozitor, 1961. – P. 227–288.
4. Turina Joaquín. Tratado de composición musical. Vol. II. Madrid, 1950. – 242 p.
5. Liberman E. Work on piano technique. – M.: Figaro, 1996. – 133 p.
6. Druskin M.S. History of foreign music. Issue 4: The second half of XIX century. – 6th edition. – M.: Музыка, 1983. – 528 p.
7. Gakkel' L.E. For a performer, a teacher, a listener: articles, reviews. – L.: Sov. kompozitor, 1988. – 168 p.

УДК 78.03

L.V. Makarova, the teacher of the department of special piano and chamber-concertmaster art of South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky, Chelyabinsk; e-mail: lissa-87@list.ru

N.V. Stepanova, Ph.D. in Pedagogic Sciences, Associate Professor of the piano department of South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky, Chelyabinsk; e-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

SOME ASPECTS OF INTERPRETATION OF AUTHOR'S ADAPTATIONS OF PEOPLE'S SONGS BY L. BEETHOVEN

The article is devoted to the chamber-vocal works of L. Beethoven, in particular to certain features of the interpretation of the author's adaptations of Scottish folk songs. The authors of the article analyze the composer's innovation in the chamber-

vocal genre in the context of artistic-stylistic and performing aspects.

Key words: chamber-vocal art, song genre, folklore, musical style.

Л.В. Макарова, преподаватель кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, г. Челябинск; e-mail: lissa-87@list.ru

Н.В. Степанова, кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, г. Челябинск; e-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВТОРСКИХ ОБРАБОТОК НАРОДНЫХ ПЕСЕН Л. БЕТХОВЕНА

Статья посвящена камерно-вокальному творчеству Л. Бетховена, в частности некоторым особенностям интерпретации авторских обработок шотландских народных песен. Авторы статьи анализируют новаторство композитора в камерно-вокальном жанре в контексте художественно-стилевых и исполнительских аспектов.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, песенный жанр, фольклор, музыкальный стиль.

Творчество Л. Бетховена по праву принято считать одной из вершин в истории мирового художественного искусства. Ключевыми жанрами композиторского творчества Л. Бетховена, как известно, являются симфонии, увертюры, кантатно-ораториальные произведения, концерты для солирующего инструмента с оркестром, камерно-инструментальные ансамбли, фортепианные сонаты и др. В обширном наследии композитора, где Л. Бетховен недосягаемо велик, камерно-вокальный жанр занимает несколько «периферийное» положение. Однако творческий процесс создания музыкального произведения исключительно сложен и многообразен, поэтому, говоря о композиторском стиле и интерпретации его произведений, невозможно раскрыть истинного Л. Бетховена, зная лишь его сонаты и симфонии и не имея представления о его камерно-вокальных произведениях, являющихся украшением репертуара крупнейших исполнителей. Как совер-

шенно справедливо отмечает А.А. Хохловкина, «без бетховенских песен 1808–1810 годов нельзя правильно расценить симфоническую и камерную музыку всего огромного, свыше чем двадцатилетнего периода после «Героической» и «Аппассионаты» [1, с. 563].

К камерно-вокальному жанру Л. Бетховен обращался на протяжении всего творческого пути. Богатая поэтическая натура композитора, отличающаяся исключительной художественной впечатлительностью, отзывчивостью, способностью к реализации разнообразных художественных впечатлений, ярко воплотилась в его камерно-вокальном творчестве. Перу Л. Бетховена принадлежат более ста песен на стихи Г. Бюргера, И. Гете, Х. Геллерта, Г. Лессинга и др., а также около 170 обработок мелодий разных народов (уэльские, ирландские, шотландские, датские, шведские, тирольские, швейцарские, немецкие, венгерские, итальянские, венецианские, испанские, португальские,

славянские и др.).

Разумеется, в общем размахе бетховенского искусства песенное творчество, как отмечалось выше, занимает довольно скромное место, однако без его вокальной лирики нельзя проследить стилистическую эволюцию немецкой Lied (песни) XIX века. Именно в творчестве Л. Бетховена немецкая песня впервые поднялась над уровнем непритязательного, чисто бытового искусства и стала выразительницей разнообразных и сложных идей и чувств. Не только лирические образы, но и философские темы, гражданские мотивы, сатира, юмор нашли свое отражение в вокальной лирике Бетховена, сделав этот жанр одним из демократичнейших областей композиторского творчества.

В основе бетховенского стиля взаимодействуют, дополняя друг друга, два стиля мышления – вокальное и инструментальное, интегрированные в камерно-вокальном жанре в инструментальный тип мелодического мышления. Такие характерные черты жанра, как значительность содержания, стремление передать глубокие мысли и чувства, взаимосвязь текста и музыки, совершенство воплощения образа через песенное начало, ясность художественного выражения, естественность музыкального развития, структурная гибкость, взаимодополняющая функция вокальной и фортепианной партий сближают песни Л. Бетховена с его инструментальными произведениями.

Таким образом, в камерно-вокальном творчестве композитора четко проявились как разнообразные художественные тенденции эпохи, эстетические принципы и стилевые ориентиры, так и новый взгляд на вокальный жанр, позволивший ему стать в XIX веке одним из ведущих музыкальных жанров.

Композитор с детства знал и любил народную песню, глубоко усвоил ее колорит и отличительные характерные черты – торжественность, задушевность,

правдивость чувства, сочетающиеся с лукавостью и юмором. Профессиональный интерес композитора к народному песенному искусству, к его глубинным пластам явился основой становления его вокального письма. Его обработки народных песен отличаются исключительной правдивостью художественного осмысления окружающей действительности, доступностью и ясностью музыкального языка. Продолжая традиции Й. Гайдна и В. Моцарта, композитору удалось аккумулировать жанровые черты и многоликий интонационный строй народной песни, где национальный колорит – это своего рода экспрессивно окрашенный, живой отклик на реальную житейскую ситуацию. Как подлинный музыкант-художник, Л. Бетховен не раз пользовался в своих произведениях выразительным языком народной музыкальной речи.

Бетховенские вокальные миниатюры, принадлежащие к фольклорной лирике, к которым относятся и авторские обработки уэльских, ирландских и шотландских песен, отличает тесное взаимодействие мелодии и поэтического текста, что сыграло огромную роль в освобождении песни от условностей галантного искусства и выход жанра за рамки бытового, любительского музицирования, что в свою очередь определило глубокую самобытность музыкального языка. Интерес представляет также поиск оригинальных композиторских решений, находящихся в поле обновления профессионального музыкального языка, выражающийся в стремлении сделать его более простым, лаконичным и выразительным.

На наш взгляд, художественный интерес представляет цикл Л. Бетховена «Двадцать пять шотландских песен с сопровождением фортепиано, скрипки и виолончели» op. 108, работа над которым автор продолжалась в течение 1815–1816 годов. Этот цикл явился яркой страницей композиторского

творчества Л. Бетховена, в котором автор проявляет пристальный интерес к фольклору, его глубинным пластам. Обращение к цикличности – объединение вокальных номеров в цикл – приему, характерному для XIX столетия, позволяет композитору вложить в песенный жанр более широкий спектр образов и настроений, дополняющих друг друга или контрастных.

Мы рассмотрим четыре песни из этого цикла («Милее всех был Джемми», «Краса родимого села», «Верный Джонни», «Еще раз будят слезы»), которые образуют самостоятельный, законченный по форме мини-цикл, состоящий из четырех жанровых зарисовок.

Мелодику песен цикла композитор оставляет неизменной. Обработывая и гармонизируя мелодию, он пытается передать содержание этих песен, избирая для этого разнообразные выразительно-конструктивные композиторские приемы и средства (фактуру, самостоятельные инструментальные подголоски, развитые вступления и заключения, гармонизацию, демонстрирует глубокое понимание народно-национальной ладовой основы). Вокальные миниатюры цикла отличает лаконичность, стройность и завершенность формы. Как большинство мелодий песен, обработанных Л. Бетховеном, они написаны на слова произведений книжной лирики. Так, слова песни «Краса родимого села», созданные на шотландском диалекте, принадлежат Р. Бернсу, а трех остальных – У. Смитю.

Композитор следует основному принципу объединения вокальных номеров в цикле – принципу контраста, который находит свое выражение в контрастных характеристиках музыкального образа, темпах, изложении тематического материала и др.

Особое своеобразие этого цикла состоит в том, что он написан для голоса в сопровождении инструментального трио: виолончели, скрипки и форте-

пиано. Композитор выступает в роли новатора, предлагая в качестве сопровождения к голосу уникальный в своем роде состав музыкального квартета. Вступление к песне настраивает слушателя определенным образом, поскольку вместо привычного для нас фортепианного аккомпанемента участниками диалога становятся скрипка и виолончель. Струнный аккомпанемент поддерживает вокальную партию, иногда вступая с ней в спор, тем самым наполняет и дорисовывает нам песенную картину.

Таким образом, слушатель может гораздо ярче и образнее представить себе, казалось бы, неповторимый звуковой колорит кельтских народных инструментов: волынки, ирландской флейты, арфы и др. При этом инструментальное сопровождение не только не заглушает мелодию и не доминирует над ней, а напротив, сопровождает, дополняет и чутко поддерживает ее, что подчеркивает первостепенность песенной основы в вокальном произведении.

Проанализируем четыре песни из цикла Л. Бетховена «Двадцать пять шотландских песен с сопровождением фортепиано, скрипки и виолончели», ор. 108, с точки зрения конкретизации художественно-стилевых и исполнительских аспектов.

«Милее всех был Джемми» – это жанровая, вокальная миниатюра, повествующая о женском коварстве, когда юная девушка отвечает взаимностью, но не показывает своих ответных чувств, а терзает избранника, заставляя ревновать к другому. Для характеристики героини композитор выбирает простую и неприхотливую мелодию (восходящий ход на чистую кварту в первой фразе, на малую сексту во второй и постепенное их заполнение), а пунктирный ритмический рисунок тематизма передает легкое кокетство и жеманность.

Изобразительные средства аккомпанемента – ладогармонические и штриховые – также оригинально рисуют безза-

ботный и шаловливый характер главной героини, предвосхищая материал вокальной партии тем же ритмическим рисунком (пунктирный ритм) и форшлагами в инструментальном вступлении.

В качестве сопровождения Бетховен использует аутентичные возможности гармонии, с отклонениями в тональности F-dur и B-dur, и простой аккордовый аккомпанемент: разложенные на стаккато аккорды фортепианной партии максимально приближены к тембру и штриховым приемам струнных – легкому *pizzicato*, что привносит определенную свежесть и остроту в милую приветливую мелодику тематизма.

«Краса родимого села» – вокальная миниатюра, контрастная по содержанию предыдущему номеру. Она окрашена глубоким драматизмом и повествует о павших в бою родных людях: отце, братьях и любимом человеке. Поэтому композитор использует в мелодии приемы имитации плача, стоны – нисходящие секундовые распевы, рисующие зримый образ страдающей героини.

В этом номере фортепианное сопровождение в значительной мере усиливает скорбную патетику вокального тематизма – восходящие пассажи и скупые безжизненные аккорды во вступлении звучат как крик души. Между виолончелью и скрипкой во вступлении происходит живой диалог, который слушатель может условно трактовать как разговор между девушкой и ее умершими близкими.

Фортепианное сопровождение, представляющее собой лаконичные, сухие аккорды в размере 3/4, выполняет не только метрически-организующую функцию, но и изобразительную, воссоздавая картину траурного шествия.

«Верный Джонни» – эта музыкальная миниатюра рисует сцену ожидания девушкой своего возлюбленного Джонни и их милый диалог. Вокальная партия действующих лиц является своеобразной их характеристикой: незатейливой у

девушки и действенно-настойчивой – у юноши. Фортепианное сопровождение подчеркивает веселый, жизнерадостный характер данной сценки. Аккомпанемент струнных выполняет различные функции: соучастия у скрипки, дублирующей мелодию обоих героев, и самостоятельного мелодического подголоска у виолончели, усиливающего основную идею диалога – мысль о том, что герой вернется домой.

«Еще раз будят слезы» – эта вокальная миниатюра снова возвращает слушателя к трагическим событиям. Сюжетная линия повествует о боли потери любимого человека. Необычность этого номера в том, что трагический сюжет решен композитором в мажорной тональности (F-dur). Возможно, эта песня – своеобразный катарсис, очищение от уже пережитого горя.

Появление вокальной партии предвосхищает развернутое инструментальное вступление, погружающее слушателя в атмосферу песни. Тематизм вокальной партии непростой: с обилием распевов, скачков, чередованием нисходящего и восходящего движения.

Важную организующую функцию выполняет в этом номере партия фортепиано, направленная на сохранение внутреннего метроритма при сквозном развитии, при этом удерживая всех исполнителей в единой звуковой структуре музыкальной ткани, рельефность которой придает тембровая индивидуализация окраски каждой партии.

В ходе работы над музыкальными номерами этого цикла выявляются новые и непростые исполнительские задачи. Вокальная партия звучит не в традиционном фортепианном сопровождении, хотя «самостоятельно-образная» роль фортепиано в данном случае неоспорима, а у трех инструменталистов, которые должны четко понимать сольные и аккомпанирующие функции каждой из партий в создании художественного целого. Формирование единой систе-

мы художественно-стилистических и исполнительских взглядов обеспечит слаженность действий камерно-вокального ансамбля. «Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации», – подчеркивал в этой связи А.Д. Готлиб [2, с. 6].

Как отмечалось выше, функция концертмейстера в такого рода ансамбле необычайно сложна, поскольку он должен знать специфику работы как с певцом (построение вокальной фразы, обусловленное особенностями певческого дыхания), так и с инструменталистами (нахождение эквивалентных приемов звукоизвлечения, т.е. штрихов). Камерный репертуар требует тщательной работы над деталями, тончайшими градациями туше или пианистической артикуляцией, что невозможно без хорошо развитого музыкального слуха. Основополагающей способностью, координирующей

действия ансамблевых исполнителей, является «ансамблевое слышание» – умением «слушать» себя и «слышать» других, ощущая свою партию как часть целого.

Подытожим вышеизложенное.

Камерно-вокальный жанр в творчестве Л. Бетховена занимает свое особое место. Композитор нашел те истоки народности, совершенства стиля, точности художественного выражения, оптимального соответствия художественных средств образно-смысловому содержанию, которые определяют дальнейшее значение песни в развитии музыкальной культуры, формируя само понятие камерного вокального стиля. Изучение и исполнение песен Л. Бетховена способствует формированию у музыканта классических исполнительских навыков, воспитывает музыкальный вкус и умение достойно и грамотно существовать в ансамбле.

Библиографический список:

1. Хохловкина А.А. Вокальная лирика Бетховена // Вопросы музыкознания: сб. ст. Т. 2. – М.: Гос. муз. изд-во, 1956. – С. 562–605.
2. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 93 с.

Bibliography:

1. Hohllovkina A.A. Vocal lyrics of Beethoven // Voprosy muzykoznaneya: collected works. V. 2. – M.: Gos. muz. izd-vo, 1956. – P. 562–605.
2. Gotlib A.D. Fundamentals of ensemble technique. – M.: Muzyka, 1971. – 93 p.

УДК 78.071.2(450)

E.V. Pechenkin, student of the faculty of musical art of South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky, Chelyabinsk; e-mail: ps-gold@yandex.ru

Y.T. Zhakupova, Head of the Department of organization of scientific work and international cooperation of South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky, Ph.D. in Psychology Studies, Associate Professor, Chelyabinsk; e-mail: ps-gold@yandex.ru

THE PERFORMING STYLE OF MARIO DEL MONACO

The article is devoted to the work of the great Italian singer Mario Del Monaco, whose name has become synonymous with the Italian heroic tenor for many people around the world. The author of the article, on the basis of systematization of theoretical and practical material, makes an attempt to reveal and analyze the main features of his individual creative style.

Key words: Mario Del Monaco, vocal art, dramatic tenor, individual style of the performer.

Е.В. Печенкин, студент факультета музыкального искусства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, г. Челябинск; e-mail: ps-gold@yandex.ru

Я.Т. Жакупова, заведующая отделом организации научной работы и международного сотрудничества Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат психологических наук, доцент, г. Челябинск; e-mail: ps-gold@yandex.ru

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ СТИЛЕ МАРИО ДЕЛЬ МОНАКО

Статья посвящена творчеству великого итальянского певца Марио Дель Монако, чье имя для множества людей во всем мире стало синонимом итальянского героического тенора. Автор статьи на основе систематизации теоретического и практического материала предпринимает попытку раскрыть и проанализировать основные особенности его индивидуального творческого стиля.

Ключевые слова: Марио Дель Монако, вокальное искусство, драматический тенор, индивидуальный стиль исполнителя.

На протяжении более половины XX века Марио Дель Монако являлся одним из самых известных оперных певцов во всем мире. Ни один другой знаменитый тенор (особенно в послевоенный период) не вызывал столь противоречивых эмоций и суждений, при том что никто никогда не ставил под сомнения выдающиеся качества его голоса.

27 июня 2015 года исполнилось 100 лет со дня рождения великого итальянского певца, чье имя для множества людей во всем мире стало синонимом итальянского героического тенора. Однако на сегодняшний день при детальном изучении творческой деятельности артиста в области истории вокального

исполнительства обнаруживается лишь обширно представленная дискография певца. Остальная же информация о маэстро оказалась рассредоточенной, в основном, в статьях справочного характера, единственной автобиографической книге самого Дель Монако и документальном фильме «Скучная жизнь Марио дель Монако» (2011), выпущенном ТК «Россия» по случаю 100-летнего юбилея певца.

Выявленное нами противоречие определило актуальность обращения к данной теме, которая состоит в осуществлении работы по систематизации имеющегося на данный момент теоретического и практического материала с целью создания целостного представления

о личности и творчестве Марио Дель Монако, раскрытии основных особенностей его индивидуального творческого стиля.

Марио Дель Монако родился во Флоренции 27 июля 1915 года в семье служащего. Родители мальчика любили пение и именно поэтому назвали своих сыновей именами оперных героев: одного – Марио, другого – Марчелло, в честь героев «Тоски» и «Богемы». Петь Марио начал рано, в восемь лет даже пытался изображать перед зеркалом разных оперных героев, а в возрасте тринадцати лет, в 1928 году, исполнил главную партию в настоящей одноактной опере Ж. Массне «Нарцисс», через год спел свой первый концерт на публике. В шестнадцать лет Марио уже знал много оперных арий, но пением начал серьезно заниматься несколько позже, когда после смены ряда педагогов наконец нашел своего учителя в лице маэстро А. Мелокки.

После неудачного процесса последующих самостоятельных занятий, временной потери голоса и длительного восстановления 20 марта 1940 года состоялся настоящий профессиональный дебют Монако в партии Туридду в опере П. Масканьи «Сельская честь».

По-настоящему карьера Марио Дель Монако началась после окончания войны, в 1946 году в Вероне, где он очень успешно выступил в партии Радамеса в «Аиде». В том же году состоялся его дебют и в Ковент Гарден. Затем последовали дебюты в Ла Скала – 1949 год (в партии Андре Шенье, которая стала одной из его ведущих ролей); 1950 год – в Сан-Франциско и в 1951 году – в «Метрополитен».

Еще одним переломным годом Дель Монако в карьере певца стал 1950 год – именно тогда он впервые выступил в партии Отелло; произошло это 21 июля 1950 года в Буэнос-Айресе. Считается, что за свою карьеру Марио выступил в этой партии 427 раз, хотя документально подтверждено «всего лишь» 218

выступлений певца в его коронной партии. Театральная критика, давшая высокую оценку выступлению, подчеркнула, что в лице Дель Монако оперный театр нашел не только замечательного певца, но и вдумчивого, глубокого артиста. «Для меня, – говорил Марио Дель Монако, вспоминая об этом периоде своего творчества, – не могло быть высшей похвалы. Где бы я ни выступал, всюду обо мне писали как о певце, но никто не сказал, что я артист. Я долго боролся за это звание. И если я его заслужил за исполнение партии Отелло, видимо, я кое-чего все-таки добился» [1, с. 162].

В том же году он впервые выступил вместе с Марией Каллас в «Аиде» в Ла Скала. Впоследствии он неоднократно встречался на сцене с этой выдающейся певицей, а их совместные выступления были продолжением их далеко не простых личных взаимоотношений. Дуэты Каллас – Дель Монако превращались в настоящие дуэты, в которых два выдающихся вокалиста и просто очень темпераментных человека мечут в друг друга «огонь и молнии» [2].

В последующие годы карьера певца продолжала развиваться не менее успешно. В начале 50-х годов имя Марио Дель Монако становится всемирно известным. Певец выступает во всех крупнейших оперных театрах, его называют одним из лучших теноров послевоенного поколения (за лучшее исполнение партии Отелло Марио Дель Монако удостоивается премии «Arena d'Ogo», а как выдающийся певец и артист награждается почетной премией «Orfeo d'Ogo» («Золотой Орфей»).

В 1959 году ознаменовался историческими гастролями Марио дель Монако в Большом театре в Москве в партиях дон Хозе в «Кармен» и Канио в «Паяцах». Это были первые гастроли итальянского певца подобного уровня в Советском Союзе. Ирина Архипова, исполнявшая партию Кармен, вспоминала, что после спектакля артисты Большого

вынесли певца со сцены на руках [2].

В последний раз Марио Дель Мо-нако вышел на сцену в партии Отелло в Брюсселе 4 ноября 1972 года. В 1975 году в возрасте 60 лет он выступил в 11 спектаклях в течение 20 дней в театрах «Сан Карло» (Неаполь) и «Массимо» (Палермо) и этой выдающейся серией, которая была бы не по плечу большинству гораздо более молодых теноров, завершил свою замечательную карьеру.

Обратимся к анализу индивидуального творческого стиля певца. Одним из факторов, способствующих успешности осуществления любой профессиональной деятельности, является ее индивидуальный стиль. Исследованиям этой категории положили начало работы австрийского психолога А. Адлера, предложившего ввести в научный оборот понятие «стиль жизни» (в первоначальном варианте «жизненный план», или «путеводный образ»). Согласно Адлеру, стиль жизни включает в себя уникальное соединение черт, способностей поведения и привычек, которые, взятые в сочетании, определяют неповторимую картину существования человека [3].

В современной теории и практике музыкального исполнительства категория «исполнительский стиль» весьма объемна и сложна. Так, всякий подлинный исполнительский стиль неминуемо связан с современной (а также предшествующей ему) культурой, эстетикой, индивидуальной вариантностью широкого диапазона выразительности, техники, устойчивым единством репертуарных тяготений музыканта. Но все же главной формой существования исполнительского стиля является сама звучащая и непосредственно воспринимаемая слухом музыка. «Личность, проявляющаяся в музыкальных звуках, – вот что такое стиль в музыке...», – говорил отечественный музыковед Е.В. Назайкинский [4, с. 18].

Исследователи, изучающие анализируемый нами феномен, определяют различные формы его проявления в творчестве музыкантов. Современный исследователь Е.М. Курманаев [5], говоря об исполнительских стилях музыкантов, основывается на классификации типов личности швейцарского психиатра Карла Юнга. Последний рассматривал личность как сочетание двух видов психической активности человека – экстраверсии и интроверсии, полагая, что одна из них является доминантной [6, с. 95–97]. Психическая активность экстраверта направлена, в основном, на внешний мир, он открыт и легок в общении; психическая активность интроверта проявляется в «погружении в себя».

Кроме этих психологических характеристик, «природа» индивидуальности дополняется психологическими функциями: мышлением, ощущениями, чувствами и интуицией. Мышление и чувства относятся к рациональным функциям, поэтому мыслящий тип личности ориентируется на логические размышления, чувствующий полагается на собственные эмоции. Ощущения и интуицию Юнг относит к иррациональным функциям, позволяющим воспринимать различные события внешнего или внутреннего мира благодаря органам чувств и предчувствию.

Сочетание этих четырех преобладающих функций и двух типов установок (экстраверсии и интроверсии) в результате дает нам следующие психологические типы: экстравертный / интровертный; мыслительный / чувствующий; интуитивный / ощущающий; оценивающий (рациональный) / воспринимающий (иррациональный).

Типология личностей в искусстве представляет собой своеобразную классификацию творческих манер, стилей, индивидуальных черт и художественных образов. Актеры проявляют в творчестве особенности своей индивидуальности, ставя себя в определенные рамки

художественной ситуации и настраивая себя на определенный образ. Именно этим объясняется узнаваемость художника, его неповторимый почерк.

С этих же позиций, но более крупно, объединяет персонально-личностные различия музыкантов в типологию творческих манер и художественных обликов педагог-практик С.И. Савшинский [7, с. 73.] Автор называет три типа исполнительских характера, встречающиеся у музыкантов, – волевой, эмоциональный, интеллектуальный.

Волевой склад характера музыканта-исполнителя особенно ярко проявляется в процессе публичного выступления, в котором практически всегда ощущается твердое, императивно-утвердительное начало.

Эмоциональный художественный тип музыканта отличается нежным и «хрупким» музыкальным переживанием, не характеризующимся ни особой прочностью, ни устойчивостью [8, с. 71].

Интеллектуальный тип исполнения, по мнению С.И. Савшинского, «...воспринимается как объективный, и музыканты такого склада умеют доносить до слушателей как основную мысль произведения, так и эстетические качества формы. Такое исполнение может удивлять и восхищать своим совершенством. Оно обогащает мышление и воображение, но не чувство» [7, с. 73].

Анализируя данную классификацию типов характеров музыкантов-исполнителей, мы понимаем, что индивидуальность каждого одаренного музыканта нельзя уложить в ту или иную типологическую схему. Как отмечал исследователь Д.А. Рабинович, «типы и стили не представляют собой замкнутых и неизменных данностей; в рамках меры, ограничивающей пределы зоны (далее начинаются новые качества), они предполагают множественность внутренних количественных градаций... Подобные художественные явления несут в себе разные, часто множественные стилевые

и типовые начала. Однако какое-то из них в каждой данной категории непременно оказывается определяющим, выходя в амплуа стилевой либо типовой доминанты» [9, с. 143].

Рассмотрев психологические типы личности с позиции музыканта-исполнителя, можно сказать, что индивидуальность любой талантливой личности, будь то композитор, дирижер или солист-инструменталист, не укладывается точно в какой-то определенный тип. Существует непременно преобладающая черта, которая, в определенных пропорциях сочетаясь с дополнительными качествами, определяет неповторимость художника, его жизненный путь, взгляды и творческий стиль.

В вокальном искусстве *исполнительский стиль* выступает как совокупность *выразительных и исполнительских* средств, характерных для данного исполнителя. По мнению современной ученого О.В. Шатской, понятие исполнительского стиля включает в себя не только «...особенности тембра голоса, неповторимость исполнительской манеры, но и певческую технику, опыт и представления вокалиста...» [10, с. 119].

Таким образом, стиль является неповторимым почерком артиста. Чем самобытнее этот почерк, тем большее впечатление оставляет исполнитель. «Самобытность же исполнителя заключается в том, чтобы избежать банальности, трафарета, чтобы, не впадая в манерность и оригинальничание, найти свой тон, свой взгляд на вещи» [11, с. 120].

«...Ни на кого не походить, никому не подражать, быть самим собой – должно быть стремлением каждого...» – эти слова великого артиста стали основным принципом его профессионального мастерства. Проанализируем некоторые сценические образы артиста с целью выявить основные черты его исполнительского стиля.

Упорствуя в своем намерении соз-

дать свой неповторимый исполнительский стиль, Монако решил «создать голос» для своего знакового героя – Отелло. С этой целью он воспользовался специфической методикой постановки голоса. Дадим краткую характеристику методики Дель Монако.

Метод Дель Монако очень труден и требует, в особенности в первый период обучения, большого физического напряжения. Поэтому отличительной чертой вокалиста, по его мнению, должна быть требовательность к себе, строгое соблюдение режима, прежде всего голосового, что означает, в его понимании, постоянную рабочую готовность. Дель Монако подразделяет обучение пению на два этапа.

Первый – механическая эволюция (*evoluzione meccanica*). Занятия в этот период направлены на то, чтобы «вытащить голос наружу» (*tirare la voce fuori*), выровнять звук на всем диапазоне и поставить гласные. Найти и закрепить правильную позицию гортани – цель этого периода обучения.

Второй этап обучения пению получил в методике Дель Монако название певческой эволюции (*evoluzione cantare*). Главная цель обучения этого этапа заключается в развитии музыкального мышления вокалиста, формировании умений самостоятельной работы над фразировкой, поиском различных средств музыкальной выразительности для более полного раскрытия художественного образа.

К особенностям исполнительского стиля Марио Дель Монако, кроме специфической постановки голосового аппарата, можно отнести сочетание эмоционального пения и проникновенной актерской игры с целью задействования слушателей в обоюдном переживании трагедий многих персонажей, исполняемых Монако.

Вот как говорит артист о работе над образом Хозе из оперы Дж. Верди «Кармен»: «...В партии Хозе я стрем-

люсь показать развитие характера через психологию человеческих отношений. «Мужское» падение Хозе (от бравого солдата к контрабандисту, от наивной и легкой любви к Кармен, до ревности, отчаяния и бессилия), на мой взгляд, сочетается со страшным «прозрением» главного героя оперы, человека, в основе своей очень гуманного... Чтобы лучше показать «падение» Хозе, я в четвертом действии снимаю сапоги с каблуками и надеваю крестьянские войлочные туфли, очень удобные для того, кто скитается в горах. Я становлюсь ниже ростом и в плане зрительского восприятия выгляжу менее привлекательным, чем в первых трех актах. Но правда образа подсказывает мне именно такое решение: Хозе терзают горе и отчаяние, он унижен и внешне производит жалкое впечатление, и именно выбор такого художественного решения усиливает это впечатление...» [12, с. 155].

Еще одно откровение Монако из процесса работы над образом Канио («Паяцы» Дж. Леонкавалло): «...В «Паяцах» я выступал свыше ста раз, и все же всегда волнуюсь перед выходом. Партия Канио сложна и вокально (нет ни речитативов, ни промежуточных сцен), и сценически. Сложность образа заключается в том, что, раскрывая его, исполнителю легко сбиться на шаблон, особенно в последнем действии оперы. Если не показать психологическую эволюцию образа, Канио предстанет перед зрителем заурядным злодеем, поступок которого (убийство Недды и Сильвио) вызовет всеобщее осуждение. В большинстве случаев таким его нередко и изображают. Мне кажется, что для объяснения поступка Канио артисту нужны скупые, точные и выразительные средства. Достаточно не дотянуть в одном месте – и характера не получится, поскольку на «исправление» сценического времени не дано...» [13, с. 156].

Кроме этого, артист считал, что важным техническим средством, способству-

ющим психологическому раскрытию образа, является грим. Именно он дает возможность вокалисту оттенять черты характера и выявлять внутреннее состояние персонажа. Обычно Монако использовал цветовую палитру грима, приближенную к естественному цвету лица. Однако в «Паяцах», например, он использовал маску, под которую гримировались когда-то балаганские шуты, паяцы.

«...Чтобы найти... маску, так же как и характерные движения паяца перед занавесом, когда он объявляет спектакль и созывает народ, мне пришлось совершить экскурс в прошлое, перелистать и просмотреть немало книг и иллюстраций, прежде чем сделать окончательный выбор. Исполнителю партии Канио не следует забывать о том, что он играет паяца. Есть певцы, которые забывают о разнице между Канио-человеком и Канио-паяцем. А между тем, именно на противопоставлении этих двух моментов драма приобретает ту остроту и человечность, которые заложены в либретто и музыке Леонкавалло», – вспоминал Дель Монако [Там же].

Специфика постановки голоса, использование крупных мазков, подчинение интонационной целостности аффективной игре обеспечило певцу весьма узкий, преимущественно драматический репертуар, в котором, однако, он достиг выдающихся творческих высот. Партии Поллиона («Норма» В. Беллини), Альваро («Сила судьбы» Дж. Верди), Фауста («Мефистофель» А. Бойто), Каварадосси («Тоска» Дж. Пуччини), Андре Шенье (одноименная опера

У. Джордано), Хозе, Канио и Отелло (в операх Дж. Верди) стали лучшими в его репертуаре, а их исполнение – ярчайшей страницей мирового оперного искусства.

Таким образом, на основе проведенного нами анализа оперных образов Марио Дель Монако мы можем говорить о следующих чертах исполнительского стиля артиста:

– компактность и чеканность голоса артиста, отвечавшего его темпераменту и творческим стремлениям;

– использование в пении метода опущенной гортани, позволявшей певцу извлекать звук огромной силы и «стального блеска»;

– использование художественной артикуляции, позволяющей исполнительскому аппарату экономить силы и с легкостью переходить к исполнению полярных динамических оттенков (от *pp* до *ff*);

– сочетание вокального и актерского мастерства с целью более реалистичной трактовки образа;

– стремление к психологизации героев при раскрытии их характеров;

– тщательный подбор грима и сценических костюмов.

Поставивший себе цель найти собственный путь в искусстве, Марио Дель Монако наполнил каждый свой сценический образ новыми красками, к каждой «запетою» партии нашел только свой, индивидуальный исполнительский подход и остался в памяти зрителей взрывным, сокрушающим, страдающим, сгорающим в пламени любви Великим Артистом.

Библиографический список:

1. Волков Ю.А. Песни, опера, певцы Италии. – М.: Искусство, 1967. – 252 с.
2. Галеев А. Марио Дель Монако [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/delmonaco.html> (дата обращения: 21.12.16).
3. Ключева Н.В. Педагогическая психология. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. – 400 с.

4. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
5. Курманаев Е.М. Роль характера и психологических свойств исполнителя в интерпретации художественного замысла произведения // Science and world. – 2015. – № 3 (19). – С. 95–97.
6. Юнг К.Г. Психологические типы / под ред. В. Зеленского. – СПб.: Азбука, 2001. – 736 с.
7. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1968. – 187 с.
8. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
9. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. – М.: Сов. композитор, 1981. – 228 с.
10. Шатская О.В. Исполнительский стиль в вокале как интегральная характеристика телесного Я и динамических свойств личности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2015. – Т. 17. – Вып. № 1-1. – С. 119–122.
11. Мильштейн Я.И. К.Н. Игумнов о мастерстве исполнителя // Советская музыка. – 1959. – № 1. – С. 120–126.
12. Дель Монако, М. Моя жизнь и мои успехи. – М.: Радуга, 1987. – 208 с.

Bibliography:

1. Volkov Y.A. Songs, opera, singers of Italy. – М.: Iskusstvo, 1967. – 252 p.
2. Galeev A. Mario Del Monaco [Electronic resource]. – URL: <http://www.belcanto.ru/delmonaco.html> (access date: 21.12.16).
3. Klyueva N.V. Pedagogical psychology. – М.: VLADOS-PRESS, 2003. – 400 p.
4. Nazajkinskij E.V. Style and genre in music. – М.: Humanite. ed. center VLADOS, 2003. – 248 p.
5. Kurmanaev E.M. The role of the character and psychological features of the performer in interpreting of the artistic design of the work // Science and world. – 2015. – № 3 (19). – P. 95–97.
6. Yung K.G. Psychological types / edited by V. Zelenskij. – Saint-Petersburg: Azbuka, 2001. – 736 p.
7. Savshinskij S.I. The work of a pianist over a musical work. – М.: Muzyka, 1968. – 187 p.
8. Cypin G.M. Psychology of musical activity. – М.: Akademiya, 2003. – 368 p.
9. Rabinovich D.A. Performer and style. – М.: Sov. kompozitor, 1981. – 228 p.
10. Shatskaya O.V. Performing style in vocal as an integral characteristic of the physical self and dynamic personality features // News of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. – 2015. – V. 17. – Issue № 1-1. – P. 119–122.
11. Milshtejn Y.I. K.N. Igumnov about mastery of the performer // Soviet music. – 1959. – № 1. – P. 120–126.
12. Del Monaco, M. My life and my successes. – М.: Raduga, 1987. – 208 p.

УДК 78.03

T.V. Kuznetsova, teacher of Municipal Public Institution of Additional Education of Yuryuzan' Children's Music School, Yuryuzan'; e-mail: moudo-dyudshi@mail.ru

TO THE QUESTION OF FORMING OF THE ACADEMIC PROFESSIONAL SCHOOL OF BALALAYKA PERFORMING

The article is devoted to the issues of formation of academic professional education and balalaika performing in Russia in the context of a comparative analysis of leading musical and pedagogical schools.

Key words: professional training, academic performing, pedagogical schools, methodological principles.

T.B. Кузнецова, преподаватель МКУ ДО Юрюзанская ДШИ, г. Юрюзань; e-mail: moudodyudshi@mail.ru

К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА БАЛАЛАЙКЕ

Статья посвящена вопросам становления академического профессионального образования и исполнительства на балалайке в России в контексте сравнительного анализа ведущих музыкально-педагогических школ.

Ключевые слова: профессиональное обучение, академическое исполнительство, педагогические школы, методические принципы.

Профессиональное обучение в сфере академического балалаечного исполнительства начинает свое интенсивное развитие со второй половины XX века и знаменуется формированием профессиональных музыкально-педагогических школ: Московской, Петербургской и Уральской. Центральными фигурами этих творческих направлений стали П.И. Нечепоренко, А.Б. Шалов и Е.Г. Блинов, чья деятельность во многом определила прогрессивные направления балалаечного исполнительства и сформировала индивидуальный «почерк» каждой из школ.

Рассмотрим исторические аспекты, обусловившие становление в России

академического профессионального образования и исполнительства на балалайке.

На рубеже XIX–XX веков в России приобретали большую популярность добровольные объединения любителей музицирования, а именно – появлялись кружки, музыкальные общества, частные музыкальные школы, которые способствовали возрождению интереса к народному музыкальному творчеству. В народе балалайка широко использовалась в качестве инструмента, сопровождающего песни и частушки, плясовые наигрыши, которые были неотъемлемой частью народных праздников. Исполнительская техника балалаечника была

ориентирована на выполнение аккомпанирующей функции, поэтому основными приемами игры в XIX веке было бряцание и щипок.

В 1887 году В.В. Андреев в концертном зале Павловой в Санкт-Петербурге представил публике хроматическую балалайку, изготовленную мастером Ф.С. Пасербским. Инструмент, применяемый исключительно в быту, оказался «по вкусу» музыкальной публике Петербурга, его звучание можно было услышать и в известных аристократических салонах, и на крупных сценических площадках.

Успеху инструмента также способствовало усовершенствование балалайки, в частности ее диапазон увеличился до двух с половиной октав, гриф укоротился, а, следовательно, фиксация пальцев во время игры стала более прочной. С изменением формы корпуса и выбором более высококачественного материала для изготовления балалайки обновленный инструмент зазвучал ярче, быстро вытеснив своего слабозвучного «старшего брата». В подтверждение вышесказанного приведем слова известного исследователя в области народного инструментального искусства М.И. Имханицкого: «Значительное усовершенствование акустических и технических свойств, а главное – создание звукоряда на основе двенадцатиступенной, хроматической темперации сделало инструмент академическим» [1, с. 124].

Выход балалайки на концертную эстраду вызвал необходимость создания оригинального балалаечного репертуара. В.В. Андреев внес огромный вклад в написание произведений, ориентированных на специфические особенности нового инструмента. Его сочинения имели ярко выраженную жанровую основу (вальс, полонез, мазурка, марш) и к концу XIX века составляли основу балалаечного репертуара.

В это время появляются первые солисты-балалаечники – А.Д. Доброхотов,

Н.Г. Хаврошин, которые вводят в практику новые приемы игры, делают переложения популярных классических произведений. Значительная роль в этом принадлежит А.Д. Доброхотову, который с большим мастерством исполнял собственные сочинения и обработки народных мелодий для балалайки, являясь, наряду с В.В. Андреевым, одним из первых создателей оригинального балалаечного репертуара. Ему принадлежат также переложения скрипичных миниатюр И. Брамса, В. Монти, фортепианных пьес Ф. Шопена, М. Мошковского, отрывков из балета Л. Делиба, опер Ж. Бизе, Дж. Россини, Ш. Гуно и др.

Свою особую специфику в XIX веке имело и обучение игре на балалайке, которое осуществлялось широко распространенным «контактным» способом, основанным на традиционной для народной музыкальной педагогики «игре с рук», «игре по слуху». Именно таким образом «из поколения в поколение» передавались основные навыки игры на инструменте, манера исполнения и приемы звукоизвлечения. Это были первые этапы зарождения элементарного педагогического и методического опыта.

Все более возрастающий интерес широко круга слушателей и исполнителей к балалайке поставил вопрос о необходимости создания учебных пособий, содержащих методический материал, ориентированный на самостоятельное освоение инструмента, т.е. «без учителя». Тем более что массовое увлечение балалайкой вызвало появление целого потока любительских «самоучителей», «школ» и практических руководств по обучению игре на инструменте. Подобного рода издания отличались методической ограниченностью, примитивностью изложения учебного материала и наличием музыкального репертуара весьма сомнительного художественного вкуса.

Профессиональным требованиям академического обучения игры на ба-

лалайке соответствовало появившееся в 1887 году учебное пособие – «Школа для 5-ладовой балалайки», составленное П.К. Селиверстовым при участии В.В. Андреева. Оно стало первым «письменным» учебно-методическим изданием, рассматривающим вопросы классификации и характеристики основных приемов звукоизвлечения и рекомендации по их освоению, указания по самостоятельному обучению первоначальным навыкам игры на инструменте; здесь был представлен оригинальный репертуар для балалайки. Появление этого пособия оказалось своевременным, поскольку приемы звукоизвлечения исполнителей-любителей ограничивались пиццикато большим пальцем, бряцанием, арпеджиато, дробью, глиссандо. Один из основных приемов в современном исполнительстве – тремоло – как самостоятельный прием не рассматривался вообще, а кантилена исполнялась учащенным бряцанием. В.В. Андреев характеризует это пособие так: «В своей школе П.К. Селиверстов дает подробное описание конструкции балалайки, ее разнообразных строев, объясняет способ игры на этом инструменте, прилагает несколько упражнений и, наконец, дает подробное объяснение, как можно научиться играть на балалайке, не зная даже нот. В конце школы приложено несколько народных песен, аранжированных для балалайки» [2, с. 17].

Таким образом, именно в Петербурге начинают формироваться методические принципы обучения игре на балалайке и основы начального профессионального исполнительства. Это активизировало процесс дальнейшего обновления методического ресурса. Так, в начале девяностых годов выходят школы-самоучители И. Деккер-Шенка, Б. Бабкина и Ф. Пасербского, а также школа В.Андреева для хроматической балалайки. Уместно вспомнить школы-самоучители Н. Куликова, Ф. Фой-

тик, А. Шевелева и др., изданные в период с 1890 по 1898 годы. Наиболее удачными, на наш взгляд, из этих методических пособий можно считать «Полный практический курс игры на балалайке» по нотно-цифровой системе А. Доброхотова, изданный в Москве в 1909 году, и «Школу для балалайки» (в четырех частях) Д. Минаева, изданную в 1913 году.

Большую роль в формировании профессиональной академической школы игры на балалайке и пропаганде сольного балалаечного искусства сыграл Б.С. Трояновский. Несмотря на применение в своей педагогической практике исключительно «метода наглядного обучения», его деятельность отличается новаторством, а именно – в создании первоначальной профессиональной системы обучения и классов балалайки в структуре музыкальных образовательных учреждений того времени. В сфере совершенствования исполнительских приемов Б.С. Трояновский также имеет определенные достижения. Он творчески переосмыслил и усовершенствовал применяемые в исполнительской практике приемы звукоизвлечения (бряцание, дробь, арпеджиато), а также существенно расширил виртуозные характеристики инструмента за счет наиболее рационального использования технических возможностей и диапазона каждой отдельной струны. Так, Б.С. Трояновский ввел двойное пиццикато, получившее название «прием Трояновского», тремоло по одной струне, что позволило расширить репертуар балалаечника за счет исполнения транскрипций скрипичной, фортепианной и симфонической музыки. Существенным недостатком являлось отсутствие теоретического обоснования и методических указаний по вышеперечисленным аспектам в учебно-методической литературе.

Разработанная Б.С. Трояновским технология приемов звукоизвлечения нашла свое отражение в исполнитель-

ской, педагогической и методической практике его преемников – А.С. Илюхина, П.И. Нечепоренко, А.Б. Шалова.

Следующим этапом академизации балалаечного исполнительства стало проведение реформы музыкального образования в 1922 году. Неослабевающий интерес к инструменту приводит к необходимости обобщения и систематизации уже существующего инструктивного материала, накопленных методических знаний и создания принципиально новых учебно-методических пособий, ориентированных на воспитание музыканта-профессионала.

В 1926 году классы балалайки открываются в Московском Инструкторско-педагогическом техникуме им. Красной Пресни. С 1930 года дисциплину начинает преподавать выдающийся исполнитель на балалайке Н.П. Осипов. Дальнейшим шагом к формированию высшей ступени музыкального образования стало открытие в 1928 году М.М. Гелисом отделения народных инструментов при Киевском музыкально-драматическом институте им. Н.В. Лысенко. В 1934 году отделение было передано в Киевскую государственную консерваторию. Во время Великой Отечественной войны Киевская консерватория была эвакуирована в Свердловск, ее приняла Уральская консерватория, которую в дальнейшем возглавил талантливый ученик М.М. Гелиса – Е.Г. Блинов, ставший родоначальником Уральской школы исполнительства на балалайке.

Ключевым моментом в становлении профессионального образования в сфере балалаечного исполнительства стало открытие в 1948 году первой в России кафедры народных инструментов в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Организатор и основатель кафедры, А.С. Илюхин, становится ее первым руководителем. В 1959 году на кафедру был приглашен П.И. Нечепоренко, который

в дальнейшем возглавил Московскую музыкально-педагогическую балалаечную Школу. В 1960 году именно выпускники гнесинского института явились основными педагогическими кадрами при создании кафедры народных инструментов Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Среди них был А.Б. Шалов – основатель Ленинградской (Санкт-Петербургской) школы игры на балалайке.

Появление профессиональных образовательных учреждений существенно отразилось и на методическом обеспечении процесса обучения исполнителя-балалаечника. Учебно-методическая литература для балалайки приобретает черты системности и профессионально-педагогической обоснованности, особая роль в этом принадлежит А.С. Илюхину. Его «Школа для балалайки в 2-х частях» (1947) (особенно ее доработанный вариант 1949 года), «Самоучитель игры на балалайке» (1955, 1972), «Курс обучения игры на балалайке студентов-заочников музыкальных училищ» (1961, 1962) – стали первыми инструктивно-методическими изданиями по балалаечной педагогике, теории и методике. Материал в них тщательно подобран и систематизирован по принципу усложнения. «Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных инструментах» (1969, 1971), а в дальнейшем и другие методические пособия, принадлежащие А.С. Илюхину, определили направленность многих научных работ в области методики, истории и теории исполнительства на народных инструментах. Чуть позже, в конце 50-х годов, вышли в свет первые учебные пособия, предназначенные для учащихся класса балалайки детских музыкальных школ.

Вышеперечисленные тенденции обусловили развитие в Советском Союзе трех основных музыкально-педагогических школ. Как уже отмечалось, основателем Московской школы стал

П.И. Нечепоренко, Ленинградской (Петербургской) – А.Б. Шалов и Уральской – Е.Г. Блинов.

Появление ведущих балалаечных школ в России в значительной степени активизировало появление новых учебных пособий, методических разработок, статей по актуальным вопросам балалаечного исполнительства и педагогики. Остановимся подробнее на наиболее, на наш взгляд, значимых.

«Школа игры на балалайке» [3], созданная основателем Московской музыкально-педагогической школы – П.И. Нечепоренко в соавторстве с В.И. Мельниковым, явилась принципиально новым учебно-методическим пособием. Она представляет собой теоретическое обобщение основ исполнительской техники балалаечника, которое основывается на разработанной и внедренной П.И. Нечепоренко в практику современного балалаечного исполнительства технологии звукоизвлечения. В учебном пособии используются материалы более раннего, неизданного труда П.И. Нечепоренко – «Теоретические основы и методика обучения игре на балалайке», написанного совместно с Н. Ткачевым (рукопись 1978 г.). «Школа» имеет качественно иную структуру и содержание. В ней отсутствует теоретический раздел, но конкретизируется и обосновывается методическая последовательность освоения приемов звукоизвлечения, особое внимание уделяется тщательной, детальной проработке различных элементов исполнительской техники.

Основатель Ленинградского музыкально-педагогического направления А.Б. Шалов, один из первых учеников П.И. Нечепоренко, публикует свое учебное пособие «Основы игры на балалайке. Методические записки». Данное пособие представляло собой комплекс теоретических положений по изучению исполнительской технологии, расположенных по принципу планомерного ус-

ложнения. Оно явилось единственным на тот момент теоретическим обобщением, наиболее полно излагающим технологические основы игры на балалайке, и предназначалось для использования в системе профессионального музыкального образования.

Также А.Б. Шаловым было издано несколько статей по актуальным проблемам исполнительства. Так, написать статью «Обозначение балалаечных штрихов» А.Б. Шалова побудили многочисленные противоречия и неточности, существовавшие в определениях приемов игры и в системе условных обозначений. Статья «Совершенствование игры на балалайке» посвящена методике освоения такого приема звукоизвлечения, как гитарное тремоло, внедренного П.И. Нечепоренко. Ленинградская балалаечная школа возникла во второй половине XX века как следствие органичного слияния академических установок П.И. Нечепоренко и лучших традиций народно-инструментального жанра, в котором нашло отражение особое отношение ее основателя к народной тематике. Продолжатель этих традиций А.Б. Шалов не только развил основы высшего профессионального образования народно-инструментального искусства в Ленинградской консерватории, но и расширил оригинальный балалаечный репертуар обработками народных мелодий, ставших одним из главных направлений в его творческой деятельности.

Уральская музыкально-педагогическая школа во главе со своим основателем Е.Г. Блиновым продолжает традиции, заложенные основоположником Киевской школы профессионального исполнительства – М.М. Гелисом. Методические взгляды Е.Г. Блинова, которые он изложил в учебных пособиях, оказали существенную помощь педагогам всех уровней образования. Его работа «Художественные и технические возможности балалайки» (1956) была создана как пособие для композиторов, сочинявших

оригинальные произведения для балалайки. Также им составлен «Сборник этюдов» (1959), актуализирующий необходимость работы музыканта над развитием технических приемов и навыков, независимо от его технологического уровня развития. В работе «О системе условных обозначений в нотной записи для балалайки» (1986) автор предлагает целый ряд уточнений, авторских формулировок и принципиально новых положений.

Уральская консерватория географически была удалена от центральной России, что положительно повлияло на формирование мощного направления в уральском регионе. Благодаря активной творческой и организационной работе Е.Г. Блинова в 1963 году в Уральской консерватории официально была открыта кафедра народных инструментов, которой он руководил более 20 лет. К работе на кафедре Е.Г. Блинов сумел привлечь талантливых педагогов-единомышленников из Киевской консерватории, учеников М.М. Гелиса: Л.Г. Бендерского, Т.И. Вольскую, Н.Ф. Олейникова, а также З.И. Алешину, О.С. Панькова, А.К. Улахлы.

Уральские балалаечники вели активную работу с композиторами по созданию оригинального репертуара: К. Мясковым, К. Шутейко, Н. Пузем, К. Кацман, Е. Кичановым и др. Сам Е.Г. Блинов часто участвовал в создании сочинений для балалайки, «помогая композиторам лучше “услышать” специфику и возможности инструмента, найти нужные средства выразительности» [4, с. 62]. Именно Е.Г. Блинову, в его авторской редакции, композиторы доверяли первое исполнение своих новых сочинений. К сожалению, публикация этих музыкальных произведений до 90-х годов была практически невозможна из-за разногласий в способах обозначения

исполнительских штрихов. Эта проблема нашла отражение в исследованиях Е.Г. Блинова – музыканта, исполнителя, педагога, в частности в работе «Методические рекомендации к курсу обучения игре на балалайке» (2006) [5].

Резюмируем вышеизложенное. Педагогическое и исполнительское своеобразие представленных академических профессиональных музыкально-педагогических школ обусловлено личностью музыкантов, стоявших у истоков их формирования.

Отличительной чертой Московской музыкально-педагогической школы стал ярко выраженный «строгий академизм, полноценное звукоизвлечение, взыскательный вкус», олицетворяющий высокий уровень исполнительской культуры [4, с. 61]. Продолжателями традиций Московской школы стали: В.Б. Болдырев, В.Е. Зажигин, А.С. Данилов и др.

В основе Ленинградской балалаечной школы лежит единство технических навыков и музыкально-исполнительской индивидуальности балалаечника-профессионала, принцип строгой постепенности и последовательности в решении технических и исполнительских задач, постоянного совершенствования творческих возможностей музыканта. Продолжателями ее традиций были: М.И. Сенчуров, М.А. Данилов, Г.А. Андрющенков [6], А.И. Пересада и др.

Уральскую школу отличает наличие фундаментальной методики и откристиллизовавшийся комплекс музыкально-выразительных средств и технических приемов, а также целостная система педагогических принципов. Последователями Уральской школы были: В.А. Аверин, Е.Г. Быков, Ш.С. Амиров, Ю.Ю. Алексик, В. Иляшевич и др.

Библиографический список:

1. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: Учеб. пособ. для муз. вузов и училищ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
2. Андреев В.В. В зеркале русской прессы / ред.-сост. А.В. Тихонов. – СПб.: Союз Художников, 2002. – 224 с.
3. Нечепоренко П.И., Мельников В.И. Школа игры на балалайке. – М.: Музыка, 2004. – 184 с.
4. Просветов А.В. Об исполнительстве на балалайке в послевоенный период // Искусствознание: теория, история, практика: науч.-практич. ж-л / ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. – 2015. – № 3 (13). – С. 59–63.
5. Блинов Е.Г. Методические рекомендации к курсу обучения игре на балалайке. – Екатеринбург: УГК им. М.П. Мусоргского, 2006. – 24 с.
6. Андриюшенков Г.И. К истории андреевской балалайки // Народник. – 2010. – №1(69). – С. 26–28.

Bibliography:

1. Imhanickij M.I. History of Russian folk instruments performing: tutorial for high schools and music schools. – М.: RAM im. Gnesinyh, 2002. – 351 p.
2. Andreev V.V. In the mirror of the Russian Press / editor-compiler A.V. Tihonov. – Saint-Petersburg: Soyuz Hudozhnikov, 2002. – 224 p.
3. Necheporenko P.I., Mel'nikov V.I. School of Balalaika. – М.: Muzyka, 2004. – 184 p.
4. Prosvetov A.V. Balalaika performing in the post-war period // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika: scientific and practical journal / South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky. – 2015. – № 3 (13). – P. 59–63.
5. Blinov E.G. Methodical recommendations for the balalaika course. – Ekaterinburg: Urals Mussorgsky State Conservatoire, 2006. – 24 p.
6. Andryushenkov G.I. To the history of Andreev's balalaika // Narodnik. – 2010. – №1(69). – P. 26–28.

РАЗДЕЛ 3

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 37.02

N. V. Stepanova, Ph.D. in Pedagogic Sciences, Associate Professor of the piano department of South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky, Chelyabinsk; e-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

IMPLEMENTATION OF THE METHOD OF CONTEXT MODELING IN TRAINING OF THE MUSICIAN-PERFORMER

The author explains the relevance and novelty of using the method of contextual modeling in the educational work of musical institutions (colleges and universities). The article focuses on the consideration of key aspects of the scientific concept of the method of contextual modeling and the possibility of its implementation in the practice of individual training of the musician-performer.

Key words: method of contextual modeling, individual form of education, ensemble performance, piano ensemble.

Н.В. Степанова, кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, г. Челябинск; e-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

РЕАЛИЗАЦИЯ МЕТОДА КОНТЕКСТНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ В ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Автор обосновывает актуальность и новизну использования метода контекстного моделирования в образовательной деятельности музыкальных заведений (колледжей и вузов). Основное внимание в статье уделяется рассмотрению ключевых аспектов научной концепции метода контекстного моделирования и возможности его реализации в практику индивидуального обучения музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: метод контекстного моделирования, индивидуальная форма обучения, ансамблевое исполнительство, фортепианный ансамбль.

Современные требования к подготовке специалиста в области музыкального искусства диктуются условиями его будущей профессиональной деятельности. Как правило, кроме фундаментальных знаний и владения навыками исполнительского мастерства, которые являются частью целостного культурного процесса, музыканту необходимо владение широким арсеналом коммуникативно-личностных качеств, ориентированных на диалогические процессы. Особенно это становится актуальным для музыкантов, реализующихся в профессиональной ансамблево-исполнительской деятельности.

Наибольшими педагогическими возможностями по формированию коммуникативно-личностных исполнительских качеств, оптимизирующих будущую профессиональную деятельность музыканта, обладает коллективное творчество, в частности игра в фортепианном ансамбле. К этому блоку дисциплин относится универсальный по своим педагогическим возможностям курс «Фортепиано». Преимущества данного курса обусловлены тем, что, во-первых, его проходят музыканты всех без исключения исполнительских специальностей, дополняя и обогащая подготовку сольного исполнителя новыми гранями и возможностями в приобретении опыта ансамблевого взаимодействия. Во-вторых, особенность курса «Фортепиано» состоит в том, что здесь нет жесткой направленности на концертный результат. Следовательно, более свободные формы организации учебного процесса предоставляют преподавателю и студентам возможность экспериментировать, музицируя в коллективном творчестве. В классе фортепиано студенты обучаются не только приемам игры на инструменте, овладевая высокохудожественным репертуаром, с учетом разнообразных стилевых тенденций, а также навыкам чтения с листа, аккомпанирования, транспонирования, игры в фор-

тепианном ансамбле.

Фортепианный ансамбль – одна из форм коллективной музыкально-исполнительской деятельности, построенной сугубо на паритетных отношениях, где равноправие и равноактивность сторон составляют его сущность, обеспечивая тем самым наиболее тесную связь между участниками взаимодействия. Студенты получают практическую возможность экспериментировать в исполнительском процессе и пополнять свой коммуникативный арсенал умениями выстраивать партнерские творческие отношения. Таким образом, курс «Фортепиано» является своего рода «артистической лабораторией», располагающей большими педагогическими возможностями для развития и совершенствования коммуникативного потенциала будущего специалиста-профессионала.

Музыкальное обучение традиционно основывается на личностно-ориентированном (Е.С. Полат, В.И. Слободчиков, В.Д. Шадриков, И.С. Якиманская и др.) и деятельностном подходах (Л.С. Выготский, В.В. Давыдов, А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн и др.). Применение этих подходов неразрывно связано друг с другом, поскольку развитие личности музыканта-исполнителя осуществляется в деятельности. В деятельности он приобретает знания, навыки владения инструментом, через деятельностную природу знаний формируются и его индивидуально-личностные качества. Ориентированность на личность фокусирует внимание педагога на развитии всех граней индивидуальности студента, с учетом его природных задатков, доминирующих психологических характеристик, особенностей его интересов, мотивов, установок и их проявлений в структуре учебного и творческого взаимодействия. Однако развитие личности студента во многом обусловлено средой, ориентация которой на реализацию коммуникативных связей и взаимоотношений предполагает применение инно-

вационных форм организации учебного процесса, иницирующих коммуникативный потенциал музыканта-исполнителя, позволяет ему входить в ситуацию творческого общения, устанавливать контакты, целенаправленные взаимоотношения профессионального характера и вырабатывать определенную систему коммуникативных действий.

Мы полагаем, что для преодоления направленности обучения на развитие исключительно когнитивных и операционально-деятельностных компонентов профессионального мастерства музыканта-исполнителя необходим переход музыкального обучения на новый качественный уровень. Данный ракурс проблемы предполагает поиск средств актуализации коммуникативных ресурсов учебной деятельности в исполнительских классах, разработки методов обучения музыкантов с целью развития коммуникативно-исполнительских качеств специалиста. В рамках нашего исследования обоснован комплекс коммуникативно-исполнительских качеств музыканта, обеспечивающий эффективную реализацию информационного обмена в музыкально-исполнительской деятельности и продуктивное взаимодействие музыкантов в творческой среде, включающий такие 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) [1, с. 9].

Мы рассмотрим реализацию метода контекстного моделирования, актуализирующего развитие коммуникативно-исполнительских качеств студентов в процессе обучения музыканта-исполнителя.

Контекстное обучение трактуется учеными как профессионально

ориентированное (А.А. Вербицкий, П.А. Гальперин, В.В. Давыдов и др.) и опирается на теорию деятельности. А содержание деятельности, в свою очередь, приближено к практическим запросам профессии. Сущность этого метода заключается в воссоздании в учебно-образовательном процессе фрагментов реальной профессиональной ситуации и возможных отношений, возникающих между ее участниками. Таким образом, студенту задаются контуры его профессиональной деятельности, в которой ему предстоит себя проявить. Это дает возможность в процессе обучения создавать разнообразные квазипрофессиональные ситуации с целью актуализации коммуникативного потенциала студента, развития умения позитивного взаимодействия, которые помогут ему в будущем интегрироваться в реальную профессиональную среду.

Метод контекстного моделирования представляет собой одну из форм учебно-практической реализации широкого понятия «моделирование», имеющего общенаучный характер и получившего разностороннее освещение в научной литературе (В.Г. Афанасьев, А.А. Вербицкий, П.А. Гальперин, В.В. Давыдова, Г.А. Китайгородская, А.И. Уемов, В.А. Штофф и др.). Построение учебного процесса на базе контекстного моделирования, концепция которого разработана А.А. Вербицким, позволяет максимально приблизить процесс учебной деятельности к будущей профессии студента. Основной единицей содержания контекстного обучения является модель-реальность обучающей среды, в которой, по мнению А.А. Вербицкого, «моделируются фрагменты будущей профессиональной деятельности» [2, с. 28]. Поскольку моделирование тесно связано с экспериментом, дающим новое знание об изучаемом объекте, поэтому оно позволяет моделировать как содержание учебного процесса, так и учебное действие, которое

обеспечивает получение нового знания. Это дает возможность будущему специалисту приходить в свою специальность с набором необходимых профессиональных умений и навыков.

В современной музыкальной практике в рамках исполнительской деятельности, и в частности ансамблевой, применение контекстного моделирования остается малоисследованным. Хотя именно фортепианно-ансамблевое музицирование позволяет воссоздать модель среды профессионального взаимодействия партнеров в условиях аудиторного занятия или сценического выступления во всей ее неоднозначности и противоречивости, обеспечивая тем самым естественную связь получаемых знаний с будущей профессиональной деятельностью. Поместив музыкантов в определенную заданную среду профессионального взаимодействия и конструируя различные траектории ее развития как в условиях урока, репетиции, так и в условиях сценического выступления, преподаватель может продиагностировать возможные действия партнеров, определяющие «состоятельность» коллектива. На практике это реализуется посредством внедрения в учебный процесс различных урочных форм и установочных задач. Подобные «моноуроки» («педальные», «гармонические», «полифонические», «аппликатурные» и т.д.), как их называет Н.Е. Перельман, позволяют выстраивать преподавателю учебный процесс по принципу единства и неразрывности составляющих его звеньев [3, с. 8]. Однако в нашем случае формы уроков направлены на формирование не узкопрофессиональных исполнительских навыков, а на развитие профессионально-важных коммуникативно-исполнительских качеств обучающихся.

Например, **урок-импровизация**. Внедрение преподавателем в учебный процесс такой модели урока позволяет сочетать технологические и психологические аспекты импровизации ситуаций

в режиме моделируемого урока. Импровизация преподавателем учебного действия (например, изменение совместного творческого замысла произведения, постановка проблемных ансамблево-исполнительских задач, выбор необычной обстановки или незнакомой аудитории и т.д.) направлено на выработку алгоритма совместного поведения ансамблевых исполнителей.

Хотя этимология понятия «импровизация» настаивает на внезапности как определяющем принципе и, как следствие, сиюминутности рождения исполнительского поведения, мы рассматриваем урок-импровизацию как попытку упорядочить совместные партнерские действия на основе реализации коммуникативных качеств ансамблевого исполнителя. В условиях «неожиданного поворота событий» музыканты вынуждены мобилизовать внутренние ресурсы и искать пути взаимодействия ускоренно, в интенсивном режиме, чтобы обеспечить решение художественных задач на деятельностном уровне. При этом эффективное межличностное взаимодействие является первым и необходимым условием успешности исполнительских действий. В этом смысле импровизация может рассматриваться как логически-осознанная и психологически-скорректированная модель творческого процесса взаимодействия.

Урок-концертная репетиция предполагает моделирование среды и постановку преподавателем задач, максимально приближенных к ситуации сценического выступления. Поскольку от высокого уровня сценического контакта зависит «эстрадоустойчивость» ансамблевого коллектива, влияющая на конечный результат выступления, важно отработать программу оперативно-сценических исполнительских действий «здесь и сейчас», то, что мы назвали ситуативной креативностью. Педагог, являясь организатором ситуации, контролирует предпринятые самостоятельные

действия ансамблевых исполнителей. Это может быть связано с выработкой поведенческих норм ансамблевых партнеров: если один из них из-за сильного волнения теряет текст, нарушает баланс, изменяет темп и т.д., то другому партнеру необходимо взять управление ситуацией в свои руки, чтобы предотвратить ее разрушительность. То есть в любой ситуации ансамблисты должны быть готовыми конструктивно отреагировать на неожиданные партнерские действия.

По словам С.Д. Смирнова, эта «способность “творить” на виду у других людей относится к числу профессионально важных качеств артистов, музыкантов, преподавателей. Только в этом случае слушатель становится соучастником творческого процесса» [4, с. 170]. Моделирование ситуации концерта позволяет формировать у ансамблевых исполнителей особое психофизическое состояние – «эстрадное самочувствие», развивать исполнительский артистизм, характеризуемый как особая «способность общаться со слушателем», а также дает возможность отработать множество «мелочей», несущих важную эмоционально-коммуникативную нагрузку: выход на эстраду, совместный поклон, расположение за инструментом, уход со сцены и т.д.

Использование в учебном процессе формы **урока-состязания** направлено на оптимизацию межличностного взаимодействия ансамблевых партнеров при условии, что оно мотивировано профессиональным интересом, нацеленным не просто на результат, а на успех, – например, участие в концерте или конкурсе. Сконструированная преподавателем модель состязательной ситуации (например, кто грамотнее в разборе текста, техничнее в исполнении, эмоциональнее в своих реакциях на музыку, инициативнее в принятии исполнительских решений и т.д.) должна «спровоцировать» реакцию и соответственно действия партнеров, в которых наиболее ярко

проявится их сущность, как личностная, так и профессиональная [5, с. 37].

Соревнование ансамблевых музыкантов в творческом взаимодействии актуализирует важность устранения резко выраженного индивидуализма сольного исполнителя и готовность каждого из партнеров подчиняться общим интересам ансамбля, а не диктовать свою исполнительскую волю. К ансамблевым исполнителям приходит осмысление, что в творческом тандеме партнеры взаимозависимы друг от друга в своих действиях и равно ответственны за успех коллектива.

Таким образом, главная идея формы урока-состязания заключается не в формальном выполнении исполнителями совместных ансамблевых действий, а в потребности вместе учиться их выполнять, воздействуя друг на друга силой своего интеллекта, темперамента, исполнительского мастерства, эмоциональной реакции на музыку и побуждая тем самым партнера к взаимодействию. Успех этих действий зависит от вклада каждого участника совместного творчества, от его способности анализировать конкретные ситуации и извлекать из них уроки. Поэтому от каждого партнера требуется наличие управляемого личного эмоционального напряжения, которое определяет динамику поведения внутри ансамблевого коллектива.

Форма **урока-конфликта** направлена на развитие умений конструктивного разрешения проблемных конфликтных ситуаций, возникающих между музыкантами-исполнителями. Конфликт – это столкновение позиций людей, занимающих различные точки зрения по какому-либо вопросу. По мнению Р.С. Немова, для межличностного конфликта характерно наличие двух взаимодействующих компонентов: его содержательной стороны и психологической, обусловленной личными особенностями участников взаимодействия [6, с. 120].

В деятельности музыкального кол-

лектива такая ситуация встречается достаточно часто. Поэтому преподавателю важно смоделировать суть возможного конфликта (разность содержательных трактовок произведения, разные взгляды на исполнительские действия, несоответствие художественных приоритетов и предпочтений, а также характеров, темпераментов партнеров и т.д.) и «вписать» его в контекст взаимодействия (урочный, репетиционный).

Возникающую конфликтную ситуацию первоначально необходимо обсудить и понять, в чем кроется суть конфликта какие поведенческие механизмы будут способствовать его урегулированию. Поэтому конструировать урок-конфликт преподаватель может следующим образом: определить позиции участников конфликта и их готовность ознакомиться с иными точками зрения (например, соглашательская, снисходительная, компромиссная, с одной стороны, и непримиримая – с другой) и спрогнозировать, каким будет результат этого взаимодействия – созидательный или разрушительный. Грамотно организованная форма урока-конфликта направлена на «выравнивание эмоционального напряжения» [7, с. 295] между партнерами, овладение конструктивным

и ассертивным поведением, развитие «эмоционального интеллекта», которые определяют «пластику взаимоотношений».

Резюмируем вышеизложенное. Учитывая тот факт, что в профессиональной подготовке музыканта-специалиста до сих пор наблюдается жесткая ориентированность на формирование прочной знаниевой и технологической базы, принцип коммуникативной направленности обучения в музыкальном образовании приобретает особую актуальность. В свете проблематики нашего исследования доказана целесообразность и эффективность применения метода контекстного моделирования художественно-творческого процесса, который предполагает создание системы элементов, воспроизводящих различные аспекты взаимодействия исполнителей в системе музыкальной коммуникации в условиях будущей профессиональной деятельности. Обучение музыканта в контексте его будущей профессиональной специализации формирует у него весь спектр коммуникативно-исполнительских качеств, обеспечивающих его готовность к взаимодействию в профессиональной среде.

Библиографический список:

1. Степанова Н.В. Развитие коммуникативно-исполнительских качеств у студентов музыкального колледжа в классе фортепиано: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2011. – 24 с.
2. Вербицкий А.А. Психолого-педагогические особенности контекстного обучения. – М.: Знание, 1987. – 109 с.
3. Перельман Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. – М.: Классика-XXI, 2003. – 152 с.
4. Смирнов С.Д. Педагогика и психология высшего образования: От деятельности к личности: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – 3-е изд., стер. – М.: Изд. центр «Академия», 2007. – 400 с.
5. Брунер Дж. Психология познания: За пределами непосредственной информации / под ред. А.Р. Лурия, пер. с англ. К.И. Бабицкого. – М.: Прогресс, 1977. – 414 с.
6. Немов Р.С. Психология. – М.: Просвещение, 1990. – 301 с.
7. Панфилова А.П. Деловая коммуникация в профессиональной деятельности: учеб. пособие. – СПб.: Знание: ИВЭСЭП, 2001. – 496 с.

Bibliography:

1. Stepanova N.V. Development of communicative and performing qualities among students of a music college in the piano class: author's abstract ... Ph.D. in Pedagogic Sciences: 13.00.02 / Ural State Pedagogic University. – Ekaterinburg, 2011. – 24 p.
2. Verbickij A.A. Psychological and pedagogical features of contextual learning. – M.: Znanie, 1987. – 109 p.
3. Perelman N.E. In the piano classroom. Short discussions. – M.: Klassika-XXI, 2003. – 152 p.
4. Smirnov S.D. Pedagogy and psychology of higher education: From activity to personality: textbook for students of higher educational institutions. – 3rd edition, stereotyped. – M.: Edition centre «Akademiya», 2007. – 400 p.
5. Bruner Dzh. Psychology of cognition: Beyond direct information / edited by A.R. Luriya, translation from English by K.I. Babickij. – M.: Progress, 1977. – 414 p.
6. Nemov R.S. Psychology. – M.: Prosveshchenie, 1990. – 301 p.
7. Panfilova A.P. Business communication in professional activity: tutorial. – Saint-Petersburg: Znanie: IVEHSEHP, 2001. – 496 p.

УДК 798:792.071

A.V. Ovchinnikov, Associate Professor of the department of acting technique of Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Honoured artist of the Republic of Karelia; e-mail: aleksandr-ovhinnikov@yandex.ru

**TO THE PROBLEM OF PLASTIC EDUCATION OF FUTURE ACTORS
IN THE CONDITIONS OF THE REGIONAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT**

The author of the article analyzes the main problem of the low level of physical training of the entrants of the acting departments of regional universities and suggests possible ways of solving this problem.

Key words: plastic education, stage movement, drama, opera, physical training.

Овчинников А.В., доцент кафедры актерского мастерства Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, заслуженный артист республики Карелия; e-mail: aleksandr-ovhinnikov@yandex.ru

**К ПРОБЛЕМЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ АКТЕРОВ
В УСЛОВИЯХ РЕГИОНАЛЬНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ**

Автор статьи анализирует проблему низкого уровня физической подготовки абитуриентов актерских отделений региональных вузов и предлагает воз-

возможные пути ее решения.

Ключевые слова: пластическое воспитание, сценическое движение, драма, опера, физическая подготовка.

Проблема, которая обсуждается в нашей статье, хорошо знакома коллегам, преподающим учебную дисциплину «Пластическое воспитание» в высших и средних специальных учебных заведениях, специализирующихся на подготовке будущих актеров драматических и музыкальных театров. Это проблема низкого уровня физической подготовки абитуриентов актерских отделений региональных вузов. К большому сожалению, надо признать, что проблема низкого уровня готовности студентов к освоению нового материала на начальном этапе их профессионального обучения в последние годы все более усугубляется.

Конечно, имеются в виду в первую очередь региональные учебные заведения, такие как, например, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова, в которой мы с коллегами преподаем дисциплину «Пластическое воспитание» у будущих актеров драмы и вокалистов. Почему именно региональные? Дело в том, что театральные вузы Москвы и Санкт-Петербурга в этом вопросе находятся, безусловно, в более выгодной позиции; связано это, прежде всего, с особенностями набора.

Конкурс в столичные театральные вузы всегда был огромным, что дает возможность отбора не только наиболее ярких с точки зрения природной одаренности, но и наиболее готовых к обучению абитуриентов. Конкурсы на те же факультеты региональных учебных заведений тоже не маленькие, но все же на порядок меньше столичных.

Данный факт вовсе не означает, что мы принимаем на обучение менее одаренных людей. Напротив, многие наши выпускники впоследствии успешно слу-

жат в разных театрах страны, успешно снимаются в кино. Но на момент поступления большинство наших абитуриентов – это выходцы из маленьких городов, поселков и деревень. Они имеют очень слабое представление о профессии, которой собираются заниматься, и о тех психологических, умственных и физических нагрузках, которые их ожидают в процессе обучения. Подавляющее большинство абитуриентов знают только лицевую сторону выбранной ими будущей профессии, и даже эта лицевая сторона на самом деле далека от понимания сути предмета. А некоторые абитуриенты пришли на конкурс и вовсе случайно, мотивируя свой выбор следующими установками: «друг посоветовал», «все говорят, что я артист» и т.д.

Напротив, как правило, большинство ребят, дошедших до второго тура в столичных вузах, прекрасно понимают, куда они идут и какие требования будут им предъявлены. Соответственно, и уровень их готовности к предстоящей учебе изначально гораздо более высокий. Многие из них уже со школьной скамьи мечтают о профессии актера или вокалиста, занимались в кружках или народных театрах, любят стихи, много читали, посещали театры. И в этом между столичным и провинциальным набором огромная разница. Да и сама возможность более тщательного отбора наиболее отвечающих требованиям абитуриентов у столичных педагогов значительно выше. Ведь ни для кого не секрет, что все, дошедшие до третьего тура профессионального конкурса, уже имеют право заниматься этой профессией. А у московских и питерских театральных школ есть возможность выбрать лучших из лучших, то

есть не только способных от природы к занятию этой профессией, но и наиболее подготовленных, отвечающих речевым, пластическим, физическим и интеллектуальным требованиям.

Приведем один пример: после экзамена (действительно превосходного!) по сценическому движению у студентов второго курса одного из столичных вузов преподаватель дисциплины «Пластическое воспитание» в интервью на вопрос – «Как за два года удалось добиться таких результатов?» – ответил: «Мы много работали». И это правда. Но есть еще и понятие «фактура». Все мальчишки курса, как на подбор, с великолепно развитой трапецией (разница ширины плеч и талии у мальчиков)! Этого невозможно достичь за два года даже ценой невероятных усилий. Значит, уже на момент набора курс сложился из прекрасно развитых в физическом смысле ребят. А дальше, действительно, началась кропотливая ежедневная работа, направленная на укрепление и развитие их физических способностей.

Но ведь и среди людей с небольшим ростом или неатлетическим телосложением тоже встречаются очень одаренные ребята, способные к обучению актерской профессии, которые не попали, предположим, в тот же столичный вуз именно «благодаря» своим более чем скромным физическим данным. Отбор есть отбор. Но вузы, готовящие артистов, есть не только в столицах. А программа дисциплины едина для всех высших учебных заведений и обязательна к исполнению. А это значит, что в конце обучения молодые актеры обязаны уверенно владеть в полном объеме всеми необходимыми навыками для дальнейшей профессиональной деятельности: достаточной физической силой, выносливостью, пластической выразительностью и координацией [1; 2; 3].

Ситуация со студентами вокальных отделений обстоит еще хуже. Кроме вы-

шеперечисленных причин есть еще одна: будущие артисты музыкальных театров приходят, уже завершив семилетнее образование в музыкальной школе и четырехлетнее в музыкальных училищах. И, естественно, редко кто из них в свои 18–20 лет занимался чем-нибудь еще, кроме музыки и вокала. Однако, выходя на профессиональную оперную сцену, им придется создавать художественный образ не только с помощью одного вокала, но и актерского мастерства, речи и пластики. Не говоря уже о том, что современный синтетический театр даже такому консервативному жанру, как классическая опера, предъявляет новые современные требования, включающие в себя в том числе и достаточно уверенное владение своим телом.

Что же касается наборов на кафедру актеров драматического театра и кино, наши сегодняшние абитуриенты – это вчерашние выпускники средних школ. И общее падение уровня образования среднего звена, о котором говорят уже и сами школьные учителя, сделало свое дело. Как результат, мы получаем абитуриентов с низким уровнем теоретических знаний и таким же низким уровнем культуры физической: сутулых девушек, стремящихся к тому же в подражание пластическому стилю поведения девушек-моделей ходить носками внутрь, и таких же сутулых юношей, с трудом отжимающихся от пола десятков раз, что явно недостаточно, чтобы элементарно взять партнершу на руки, не говоря уже о более сложных пластических элементах в акробатике, балансах, поддержках, сценическом бое, страховке партнера.

Кроме того, возникшее в последнее десятилетие увлечение компьютерными играми, виртуальный мир которых не требует изнурительных тренировок в спортивном зале, снизило потребность молодых людей в занятии физической культурой и спортом.

Все вышеперечисленное ставит перед педагогами высших учебных заве-

дений дополнительные задачи, которые необходимо решать в самом начале процесса обучения – потом будет поздно. А значит, ситуация вынуждает нас на первом курсе заниматься фактически физической (пластической) ликвидацией безграмотности.

Естественно, мы не можем менять утвержденную министерством образования программу пластического воспитания в высших и средних театральных школах, подгоняя ее под местные условия обучения в региональных учебных заведениях, манипулировать темами и учебными часами. Но это не означает, что мы не должны искать пути решения возникающих в процессе обучения проблем. Поэтому мы предлагаем несколько возможных методологических приемов, которые в совокупности если не решают проблему полностью, то по крайней мере значительно способствуют ее решению и дают положительный результат.

1. Итак, первое – это то, что мы на кафедре называем «ликвидацией безграмотности», – списки фильмов, обязательных к просмотру на первом курсе. Какое отношение просмотр киноклассики имеет к сценическому движению? Самое прямое. По нашему мнению, визуализация художественного образа, подражательная способность актерски одаренных людей, наблюдение за стилевым поведением лучших артистов мирового и советского кино, особенно в исторических картинах, необходима актерам. И необходима уже на первом курсе.

2. ОФП (общая физическая подготовка) как первоначальный этап пластического тренинга. К сожалению, пройдя одиннадцатилетний курс физкультуры в средней школе, к нам приходят абсолютно физически неподготовленные молодые люди и девушки, не способные выдерживать даже первоначальную физическую нагрузку пластического тренинга, не говоря уже о рас-

тяжке, координации и других важных составляющих пластического воспитания. Конечно, и здесь есть исключения. Этим исключением являются ребята, которые занимались ранее в различных спортивных секциях. Но таких, увы, сейчас не много. Комплексы упражнений по общефизической подготовке, включающие в себя силовые упражнения, упражнения на развитие дыхания, упражнения на развитие координации, комплексы растяжек можно найти в любом учебнике по физической культуре. Эти уроки можно чередовать либо сегментарно включать в программные комплексы упражнений дисциплины «пластическое воспитание».

3. Один из важных методов пластического воспитания, формирования понятия скульптурности тела, пластической выразительности – это изучение пластических форм на основе созерцания произведений живописи и скульптуры. Студентам, проходящим обучение в Москве и Санкт-Петербурге, эта важная составляющая как эстетического, так и пластического воспитания не только доступна, но и входит в программу обучения – это обязательное посещение начинающими актерами и режиссерами картинных галерей, выставок, музеев. Эрмитаж, Третьяковская галерея, Русский музей и другие сокровищницы сами по себе являются прекрасными учителями. Так почему же студенты региональных вузов должны быть обделены этим наиважнейшим программным компонентом? Понятно, что Эрмитаж не может переезжать из города в город, удовлетворяя эстетические потребности населения. А значит, нужно ехать в Эрмитаж. Конечно, такие поездки несколько затратны для студенческого кошелька, однако они необходимы. И студенты нашей консерватории, понимая это, хотя бы раз в течение семестра выезжают в Москву либо Санкт-Петербург в «творческую командировку», а проще говоря, похо-

дять по музеям и театрам. Безусловно, с обязательным дальнейшим обсуждением увиденного и приносом этюдов на темы пластического оживления картин и скульптур, иногда получая от педагогов конкретное тематическое задание (например, «Летний сад»).

4. Еще один положительный опыт Петрозаводской консерватории – это систематическое приглашение на мастер-классы ведущих педагогов столичных театральных школ. Безусловно, этот методологический прием дает положительный результат, только если он становится системным. Наша Кафедра актерского мастерства с момента ее основания сотрудничает с педагогами специальных профильных дисциплин РГИСИ (СПбГАТИ). Мастер-классы по сценической речи у нас проводят профессор РГИСИ Е.И. Кириллова, профессор Л.Д. Алферова. Старейший педагог, профессор Л.В. Честнокова проводила уроки актерского мастерства. По сценическому движению и акробатике с ребятами работают доценты кафедры пластического воспитания И.С. Качаев, А.А. Черных, Т.В. Петрова. По мнению автора, такое сотрудничество любого регионального театрального вуза или училища необходимо не только студентам, но и, безусловно, полезно для повышения квалификации местных педагогов данных дисциплин. Кроме того, это дает студентам ощущение сопричастности к культурным столицам, повышает их самооценку, убирает ощущение «провинциальности» обучения.

5. Самый, наверное, необязательный, однако очень действенный способ быстро привести ребят в хорошую физическую форму – это проводить вместе с ними всевозможные групповые спортивные игры и мероприятия. Тут, как говорится, все средства хороши. Это и внутривузовские и межвузовские турниры по волейболу или футболу, и со-

вместные выезды на турбазы с целью опять-таки групповых спортивных игр в волейбол, плавания, гребле на лодках и т.п. Мы практикуем подобные мероприятия со студентами, выезжая с ними порой всем педагогическим составом, чередуя спортивные мероприятия с разговорами о театре, кинематографе, музыке, живописи. Здесь, конечно, хочется поблагодарить Карельское отделение Союза театральных деятелей России, предоставляющее нам для этих мероприятий турбазу Дома Актера. Время, оставшееся у ребят после поступления до начала учебы, а также летние каникулы очень удобны для проведения подобных мероприятий.

Конечно, педагоги любого регионального учебного заведения имеют свои собственные методологические способы решения данной проблемы. Мы делимся своим опытом и будем очень рады, если эта небольшая статья поможет нашим коллегам решить определенные задачи профессионального обучения по программе дисциплины «Пластическое воспитание».

В последние годы вновь возрождается интерес к занятиям физической культурой и спортом. Указом Президента РФ принята новая программа развития физической культуры, увеличилось количество часов физкультуры в школах, возрождаются спортивные секции. Но сколько должно пройти лет, чтобы уровень физической подготовки заканчивающих среднюю школу юношей и девушек вырос вновь хотя бы до уровня 80-х годов прошлого века, когда не подтянуться хотя бы десять раз на перекладине на уроке физкультуры в школе считалось просто позорным, и в театральные вузы и училища вновь будут поступать юноши и девушки, готовые к физическим нагрузкам, предусмотренным программой обучения, – мы не знаем. На это нужно время.

Библиографический список:

1. ФГОС ВО по специальности 52.05.01 Актерское искусство (уровень специалитета), утвержден приказом Министерства образования и науки РФ № 1146 от 7 сентября 2016 г. – URL: <http://fgosvo.ru/news/2/2019> (дата обращения: 07.02.2017).
2. ФГОС ВО по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство (уровень специалитета), утвержден приказом Министерства образования и науки РФ № 1171 от 12 сентября 2016 г. – URL: <http://fgosvo.ru/news/8/2034> (дата обращения: 07.02.2017).
3. ФГОС ВО по специальности 53.03.03 Вокальное искусство (уровень бакалавриата), утвержден приказом Министерства образования и науки РФ № 671 от 7 июня 2016 г. – URL: <http://fgosvo.ru/news/4/1883> (дата обращения: 07.02.2017).

Bibliography:

1. Federal State Educational Standard of Higher Education on specialty 52.05.01 Acting art (specialist's level), approved by the order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation № 1146 from 7 September of 2016. – URL: <http://fgosvo.ru/news/2/2019> (access date: 07.02.2017).
2. Federal State Educational Standard of Higher Education on specialty 53.05.04 Musical-theatrical art (specialist's level), approved by the order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation № 1171 from 12 September of 2016. – URL: <http://fgosvo.ru/news/8/2034> (access date: 07.02.2017).
3. Federal State Educational Standard of Higher Education on specialty 53.03.03 Vocal art (bachelor's level), approved by the order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation № 671 from 7 June of 2016. – URL: <http://fgosvo.ru/news/4/1883> (access date: 07.02.2017).

РАЗДЕЛ 4

ТЕОРИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 008+130.2

E.A. Kushtym, Ph.D. in philosophical Sciences, Associate Professor; the Prorector on scientific work and international cooperation of South Ural state Institute of arts named after P.I. Tchaikovsky, Chelyabinsk; Russia; e-mail: evgeniya_59@mail.ru

HUMAN SUBJECTIVITY IN THE CONTEXT OF THE CREATING RATIONALITY: TO THE CREATION OF CONTEMPORARY HUMANITARIAN THEORY

The article reveals the concept of subjectivity as a dynamic socio-cultural form of human being; shows the role of the humanistic style of thinking in the formation and development of harmonious human relations with the world.

Key words: human subjectivity, noetic art, creating rationality, humanistic style of thinking.

E.A. Куштым, кандидат философских наук, доцент; проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, г. Челябинск; e-mail: evgeniya_59@mail.ru

СУБЪЕКТНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ СОЗИДАЮЩЕЙ РАЦИОНАЛЬНОСТИ: К СОЗДАНИЮ СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРНОЙ ТЕОРИИ

В статье раскрывается понятие субъектности как динамической социально-культурной формы бытия человека; показывается роль гуманистического стиля мышления в формировании и развитии гармоничных отношений человека с миром.

Ключевые слова: субъектность человека, духовное творчество, созидаящая рациональность, гуманистический стиль мышления.

Структура целостности личности создается ее отношениями с окружающим миром. В силу того, что структуры целостных систем обладают внутри себя противоречивым многообразием, им свойственна способность к самодвижению, к саморазвитию, к самоактуализации. Современность XXI века строится на признании приоритета и самоценности проявления индивидуального начала. Это не хорошо, не плохо само по себе. Здесь важно другое: проявление индивидуального начала должно осуществляться в рамках созидающей рациональности. Это может сделать только целостная личность как субъект диалогических отношений – субъект чувствующий, позитивно рационально мыслящий, познающий, действующий для создания гармонии во всех сферах общественной жизни и между ними, для создания гармоничных отношений с миром. Творческая активность человека в искусстве или науке выступает мерой творения его целостности – субъектности как созидающей рациональности. Когда человек выступает субъектом, он максимально творит свое индивидуальное бытие, изменяет обстоятельства и тем самым изменяет себя, чем и сохраняет в дальнейшем свою целостность, свою изначальную человечность. Мы исходим из созидательной функции рациональности, которая реализуется только посредством духовного творчества как диалога человека с миром. Диалог способствует удержанию гуманистического стиля мышления.

При технократическом стиле мышления, выступающем своеобразной антитезой гуманистическому мышлению, знание заменяется информацией, понимание – памятью, культура – посредственным образованием. В результате получают все более совершенные информационные системы и все менее совершенные люди. В широком философском плане технократический стиль мышления не является чертой, при-

сущей только технократам, он может быть свойственен любому человеку, не способному к творчеству. Технократическое мышление имеет место там, где техника первенствует над человеком и его ценностями, частные цели – над общечеловеческими интересами; где прогресс мыслится как внедрение автоматизации, порождающее своего рода «кнопочный рай». В результате человек, живя в среде себе подобных – технократически мыслящих людей, начинает мыслить категориями, освобожденными от критериев нравственности. «Выход состоит не в отказе от научно-технического развития, а в придании ему гуманистического измерения, что, в свою очередь, ставит проблему нового типа научной рациональности, включающей в себя в явном виде гуманистические ориентиры и ценности» [1, с. 148; 2; 3].

При гуманистическом стиле мышления в центре внимания находятся достоинство и ценность человека. Гуманность не есть только черта отдельного человека, отдельной личности, она есть система проявлений общечеловеческой нравственности в окружающем мире. Гуманистическое сознание, гуманистический стиль мышления вносит человеческое измерение во все сферы общественной жизни, предполагает гуманистический подход в том числе к решению социально-экономических и научно-технических задач. Гуманистический стиль мышления ориентирует на общечеловеческие ценности, способствует формированию у людей нравственной ответственности.

Творение себя, постоянная работа над собой – основополагающая цель жизни человека как субъекта творческой деятельности. Самосовершенствование – это есть повышение степени созидающей рациональности. В жизни есть все: и высоты созидающие, и переломные моменты, даже моменты трагические. Но все направления жизнедеятельности человека, в конечном счете, должны

являться «шагом к свободе» [4, с. 116]. Свобода есть перевод потенциальных способностей в актуальные – кратчайший выход из ментальных лабиринтов, кратчайший путь к озарению. По сути, озарение есть момент нахождения человека в гармонических отношениях с миром. Само переживание озарения – это момент открытия, которое предстает как узнавание мира. То, что долго находилось в потенциальном виде, вынашивалось в душе человека-творца, вдруг начинает узнаваться человеком и признаваться им как именно это. В момент резонирования, узнавания происходит понимание мира как мира своего.

Анализ диалогического характера основных творческих способностей человека – созерцания и дискурса, саморефлексии и трансцендирования – вплотную подводит нас к выводу о том, что всякой творческой способности присуща рефлексивность. Данный вопрос подробно рассмотрен нами в монографии «Духовное творчество как диалог» [5]. Именно способность к рефлексии оказывается условием становления человека как субъекта духовного творчества. Рефлексия – это актуализированная способность человека к диалогическим отношениям. Диалог сохраняет и целостность личности человека, и целостность мира. Субъектность человека есть не что иное, как конституированная форма гармоничного взаимоотношения основных форм рефлексии – созерцания (чувства) и дискурса (рассудка), в основе которых лежат образ и понятие.

Гуманистическая направленность мышления обнаруживается уже в мифе как одной из ранних форм познания действительности. Ряд современных исследователей, в частности П. Фейерабенд, полагают, что достижения, полученные с помощью мифологического сознания, несравненно более значительны, чем научные достижения, ибо положили начало культуре. Мы же добавим: ибо по-

ложили начало культуре постижения мира и существования человека в мире посредством духовного творчества. Более того, именно в мифе человек, по нашему мнению, впервые (посредством художественно-образного мышления) конституирует себя в качестве субъекта познания, при этом не дистанцируясь от мира. Хотя художественно-образная форма познания не решает тех же задач, что и научное познание, тем не менее, она все же содержит в себе значительный и значимый гносеологический потенциал. Да и сегодня вряд ли вызывает сомнение то, что одна из важнейших познавательных функций искусства реализуется посредством системы художественных образов. «Художественно осваивая действительность в различных своих видах (живопись, музыка, театр и т.д.), удовлетворяя эстетические потребности людей, искусство одновременно познает мир, а человек творит его, в первую очередь – по законам красоты. В структуру любого произведения искусства всегда включаются в той или иной другой форме определенные знания о разных людях и их характерах, о тех или иных странах и народах, их обычаях, правах, быте, об их чувствах, мыслях и т.д.» [6, с. 9].

В связи с вышесказанным важно подчеркнуть следующее: во-первых, только будучи субъектом как некой целостностью, человек может посредством диалога с миром (другим человеком, природой, Вселенной и т.д.) познать отношение с миром как целым миром. В этом смысле формирование и развитие субъектности как динамической социокультурной формы бытия человека – одно из важнейших условий познания, в том числе научного; во-вторых, наука и техника вне духовной культуры, вне духовности человека превращаются в разрушительную силу. Быть духовным (духовность здесь понимается не в смысле исторически-конфессиональной формы религиозного сознания)

– значит быть открытым к совместно-му бытию людей, поддерживать диалог с другими и право других на существование. В этом видится социальный смысл духовности, направленной на сохранение человека как родового существа в универсальных и уникальных характеристиках – человека разумного, живущего согласно основным законам мироздания. Этим объясняется потребность в поиске способов актуализации человеческого в человеке в процессе его жизнедеятельности. «Рыночной должна быть экономика, а не общество, технологичным должно быть производство, а не жизнь» [7, с. 65]. Речь идет о преодолении потребительства и эксплуатации среды собственного обитания, о преодолении безответственного и, в конечном счете, самоубийственного манипулирования своим телом и психикой. Человеку, живущему «на грани», часто не хватает информации, не богатства, человеку не хватает актуализированной способности к Мудрости, способности к созидательной рациональности. К сожалению, стремительно формируемая в современном мире атмосфера общества потребления поддерживает так называемое «клиповое сознание». Люди, ориентированные преимущественно на развлечения и легкие занятия, да еще с высокой оплатой, становятся легко манипулируемыми людьми. В результатах социологических исследований отмечается, что в современном обществе развитой экономики и высокого уровня потребления рациональная мысль и воплощающие ее виды деятельности все более сжимаются. Доля населения, которая занимается этими видами деятельности, сужается [8, с. 372].

В связи с вышесказанным, особенно подчеркнем следующее: история Человека Разумного началась с того времени, когда человек впервые выступил в качестве субъекта познания. Первичным духовно-интеллектуальным опытом и своего рода предпосылкой, без ко-

торой вряд ли вообще научное познание было бы возможным, явился миф. Такое утверждение для современного человека может показаться малопонятным и даже странным, поэтому оно требует пояснения. Данный вопрос был рассмотрен нами в ряде статей, в частности – в статье «Субъектность человека в очертаниях мифа» [9, с. 81–90]. Здесь же мы остановимся на следующих важных моментах.

Во-первых, созидательная рациональность не возникает сама по себе в обыденной жизни, ее нужно формировать. Более того, нужно бережно и продуманно относиться к уже апробированным отечественным основам, прежде всего, на уровне образования – той первичной базе, на которой формируется новое поколение людей, способных грамотно и эффективно выстраивать отношения с миром. К сожалению, в настоящее время еще на этапе получения школьного образования происходит деформация важнейшей компоненты – гуманитарной; проводимые реформы системы российского образования не приводят к необходимому положительному результату. Между тем, стержнем научной рациональности выступает системное мышление, которое достигается в процессе изучения дисциплин естественно-научного цикла в соединении с гуманитарными науками. Кроме того, совершенно дискуссионным до настоящего времени остается вопрос рассмотрения индекса цитирования в качестве главного критерия оценки эффективности научных исследований и деятельности высших учебных заведений. Речь идет не о том, что нужно пренебречь таким показателем вообще, а о том, что вряд ли нужно брать его в качестве основного критерия показателя эффективности. «Индекс цитирования – показатель не новых направлений, а рутинной разработки уже полученных теоретических идей» [8, с. 379].

Во-вторых, необходимо осознание

значимости гуманитарного знания в системном решении проблем управления. В условиях модернизации системы российского образования возрастает актуальность философского знания и философского мышления, которое есть выражение меры между созерцанием и дискурсом (чувством и рассудком, образом и понятием, искусством и наукой). Управление, по-нашему мнению, есть не что иное, как реализация субъектных отношений [10, с. 93–98], оно есть преобразующая и направляющая сила, ориентированная на достижение поставленной цели. О конструктивном управлении можно говорить лишь в контексте реализации творческого потенциала субъектов отношений. Говоря о комплексном системном решении проблем управления, еще раз подчеркнем, что их решение возможно лишь с опорой на гуманитарное знание. Формирование и развитие субъектности человека как созидательной рациональности – обязательное условие конструктивного управления. «Управление предполагает обязательность созидания со стороны каждого субъекта. Субъект морален в силу своей свободы созидать» [10, с. 96; 11, с. 173–175]

В научном сообществе общепризнано, что в процессе развития человеческой деятельности и сознания человека получают свое поступательное и последовательное развитие типы рациональности. Опровергнуть данное положение вряд ли возможно, да и не нужно, хотя бы потому, что назначение науки как раз состоит в том, что она добывает объективное истинное знание о человеке и мире в целом. Однако, говоря о рациональности, о ее созидательной направленности, мы имеем в виду социально-культурную равновеликость и равноправность всякой осмысленной человеческой деятельности и, соответственно, – всякой получающей свое развитие рациональности, которая, собственно, и направляет человека к созиданию

самого себя и созиданию его отношений с миром.

Используя термин «созидающая рациональность», мы в то же время заостряем свое внимание на вопросе о взаимоотношении науки и этики. Известны многочисленные работы И.Т. Фролова, посвященные этой теме, в которых он проставляет акцент на значимости социальной и моральной ответственности ученого, без чего не может быть решена ни одна глобальная проблема современности, иначе человечеству грозит гибель [2]. Безусловно, научные открытия сами по себе – не зло и не добро. Все дело в самом человеке, который применяет результаты научных открытий в том или ином направлении. В частности, Э. Чейн – британский биохимик, лауреат Нобелевской премии по физиологии и медицине утверждал, что наука, в той мере, в которой она ограничивается исследованием законов природы, является этически нейтральной и не содержит в себе никаких ценностных привнесений [12]. И.Т. Фролов считает, что позиция Э. Чейна относительно критерия объективности, являвшемся центральным для картезианской (классической) науки, является крайней и в современном естествознании должна уступить свое место этическому критерию [13, с. 41]. «Никакой этической нейтральности науки не существует, если иметь в виду моральную максиму, моральный долг ученого как члена социума. Ученый должен целиком и полностью осознавать свою моральную ответственность перед обществом. Если он знает о возможном деструктивном последствии научного открытия, он должен сделать все возможное, чтобы предотвратить его: требовать своего включения в экспертную комиссию, выступать с соответствующими разъяснениями в прессе, предупредить коллег и т.д.» [14, с. 76]. Научное познание и этические ценности неразрывны. В этой связи, когда мы говорим о субъектности

человека как созидающей рациональности, мы вновь подчеркиваем необходимость реализации каждым человеком своей диалогической сущности.

Менталитет современного человека в основном формируется на основе всеобщего признания науки в качестве вершины человеческого познания. Не умаляя достоинств собственно научного познания, современного – в частности, отметим, что фундаментом науки, как вершины человеческого познания, выступает творчество: с одной стороны, творчество, представленное многочисленными видами во всех своих исторических типах и проявлениях; с другой стороны, творчество как таковое – как специфически человеческий способ существования. Социально-культурная значимость типов человеческой деятельности, следовательно – типов научной рациональности, равноправность этих типов и их самоценность определяются в первую очередь не преимуществом одного типа по отношению к другому, а принципиальным пониманием того, что в основе рационального мышления лежит духовное творчество человека, которое есть не что иное, как его диалог. Для формирования созидающей рациональности необходима экология духовного творчества как диалога.

Человек посредством духовного творчества в процессе формирования себя как личности обретает свое «Я», он определяет направление (или направления) своей реализации (будь то в искусстве, или науке, или общественной деятельности), но с сохранившейся способностью, имманентной сущности человека, – сопереживать, понимать, любить. Благодаря субъектности как социально-культурной форме бытия, человек испытывает значимость своего появления на планете. Но когда его сознание не знакомо с логикой и моралью, то ни о какой реализации и приращении созидательного потенциала посредством рациональности не может быть

и речи. В этом контексте размышлений о созидающей рациональности термин «субъектность» в создании современной гуманитарной теории – желательный и необходимый термин. Благодаря обретенной субъектности, человек не отчуждается от своей сути, не теряет собственную идентичность, он реализует себя как творческую личность, способствуя приращению созидательного потенциала.

Гуманитарная теория, безусловно, есть выражение субъектности человека как созидающей рациональности, ибо она формируется и получает свое развитие в результате осознания значимости и глобального характера творческого мышления как качества сложного труда производящего человека. Творческое мышление человека – ценность, или иначе – цена человеческого существования как такового, не имеющая денежного эквивалента. Разработать гуманитарную теорию без опоры на философию невозможно. Важно осмыслить мировоззренческую позицию, иметь ясное представление о принципах, которыми необходимо руководствоваться в понимании факторов воспроизводства человеческого капитала. Поддержание гуманистической направленности научных исследований, гармоничное взаимодействие гуманитарных, общественных, психолого-педагогических и естественных, технических наук – потребность XXI века. Научные исследования, проводимые в современную эпоху, как никогда должны подвергаться философской рефлексии и этическому регулированию. Однако, ссылаясь на компетентную точку зрения В.С. Степина, важно учесть следующее: «При определении стратегий развития современной науки необходимо принимать во внимание особенности взаимодействия дисциплинарных и междисциплинарных исследований, одновременно учитывая новые формы институциональной организации научной деятельности» [8, с. 375–376].

Субъектность человека есть не что

иное, как динамическая социально-культурная форма его отношений с миром. Природой субъектности выступает способность человека к духовному творчеству – высшей форме поисковой активности. Духовное творчество, с одной стороны, не только открывает содержание мира для человека, но и делает само это содержание достоянием человечества; с другой стороны, способствует привнесению в бытие мира собственной содержательности человека как субъекта познания. Устремленность человека к субъектности есть устремленность к полноте своего бытия. Полнота жизни человека связывается с тем, что человек имеет в качестве своей существенной черты самоутверждение, волевое стремление максимально раскрыть свой творческий потенциал. Субъектность человека выступает воплощением его свободы воли быть в отношениях с миром. Субъектность как динамическая форма социально-культурного бытия человека одновре-

менно есть форма его укорененности в мире посредством диалога с ним, а значит – форма актуализации само-бытия (само-бытности). М. Хайдеггер, в частности, говорит о человеческом бытии как о Dasein (вот-бытие, здесь-бытие). Укорененность есть ситуативная определенность человека. Вхождение в мир есть со-бытие, «ситуация» (с лат. «размещение», с акцентом на «место»). Укорениться – значит иметь место, встроиться в мир, упорядочить, концептуализировать свое собственное отношение с миром. Конституированное нами такое понимание субъектности, во-первых, представляет одно из философски перспективных направлений рассмотрения сложной и многогранной проблемы бытия человека в его отношениях с миром; во-вторых, понятая так субъектность способствует приращению теоретико-методологического потенциала для дальнейших философско-научных исследований отношения «Человек – Мир».

Библиографический список:

1. Степин В.С. История и философия науки. – М.: Академический Проект; Трикстра, 2011. – 423 с.
2. Фролов И.Т., Юдин, Б.Г. Этика науки: Проблемы и дискуссии. – М.: Политиздат, 1986. – 401 с.
3. Фролов И.Т. О человеке и гуманизме. – М.: Политиздат, 1989. – 558 с.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: в 39 т. Т. 20. – М.: Политиздат, 1961. – 858 с.
5. Духовное творчество как диалог (историко-философское введение к пониманию субъектности): [коллективная монография] / С.З. Гончаров, Е.А. Куштым, А.А. Бобрик. – Челябинск: Полиграф-Мастер, 2013. – 192 с.
6. Кохановский В.П. Философские проблемы социально-гуманитарных наук (формирование, особенности и методология социального познания). – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 320 с.
7. Кутырев В.А. Духовность, экономизм и «после»: драма взаимодействия // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 56–65.
8. Степин В.С. Цивилизация и культура. – СПб.: СПбГУП, 2011. – 408 с.
9. Куштым Е.А. Субъектность человека в очертаниях мифа // Искусствознание: теория, история, практика: Научно-практический журнал. – 2016. – № 3 (17) Декабрь / Южно-Уральский государственный институт имени П.И. Чайковского. – Челябинск: ООО «Сион», 2016. – С. 81–90.
10. Куштым Е.А. Управление как реализация субъектных отношений / Е.А.Куштым // Соцум и власть. – 2016. – № 1. – С. 93–98.

11. Куштым Е.А. Субъектное бытие человека: от познания – к созиданию // Академическая наука – проблемы и достижения. Материалы V Международной научно-практической конференции (1-2 декабря 2014, North Charleston, USA). Т. 3. – North Charleston (USA), 2014.
12. Rose S., Rose H. The myth of the neutrality of science // The social impact of modern biology. – London, 1971. – Pp. 283–294.
13. Наука, этика, гуманизм: Круглый стол // Вопросы философии. – № 6. – 1973. – С. 39–58.
14. Мамчур Е.А. Наука и этика // Этика науки / РАН, Ин-т философии; отв. ред. В.Н.Игнатъев. – М.: ИФРАН, 2007. – С. 75–84.

Bibliography:

1. Stepin V.S. History and philosophy of science. – М.: Akademicheskij Proekt; Triks-tra, 2011. – 423 p.
2. Frolov I.T., Yudin, B.G. The ethics of science: Problems and discussions. – М.: Politizdat, 1986. – 401 p.
3. Frolov I.T. About man and humanism. – М.: Politizdat, 1989. – 558 p.
4. Marks K., Ehngels F. Compositions: in 39 volumes. V. 20. – М.: Politizdat, 1961. – 858 p.
5. Noetic art as a dialogue (historical and philosophical introduction to the understanding of subjectivity): [collective monograph] / S.Z. Goncharov, E.A. Kushtym, A.A. Bobrik. – Chelyabinsk: Poligraf-Master, 2013. – 192 p.
6. Kohanovskij V.P. Philosophical problems of social and humanitarian sciences (formation, features and methodology of social cognition). – Rostov-on-Don: Feniks, 2005. – 320 p.
7. Kutyrev V.A. Spirituality, economism and “after”: the drama of interaction // Questions of philosophy. – 2001. – № 8. – P. 56–65.
8. Stepin V.S. Civilization and Culture. – Saint-Petersburg: SPbGUP, 2011. – 408 p.
9. Kushtym E.A. The subjectivity of the person in the counters of the myth // Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika: scientific and practical journal. – 2016. – № 3 (17) December / South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky. – Chelyabinsk: ООО «Sion», 2016. – P. 81–90.
10. Kushtym E.A. Management as the realization of subjective relations / E.A. Kushtym // Socium and power. – 2016. – № 1. – P. 93–98.
11. Kushtym E.A. Subjective being of man: from knowledge to creation // Academic science - problems and achievements. Materials of the V International Scientific and Practical Conference (1-2 December 2014, North Charleston, USA). V. 3. – North Charleston (USA), 2014.
12. Rose S., Rose H. The myth of the neutrality of science // The social impact of modern biology. – London, 1971. – Pp. 283–294.
13. Science, ethics, humanism: Round table // Questions of philosophy. – № 6. – 1973. – P. 39–58.
14. Mamchur E.A. Science and Ethics // Ethics of Science / RAS, Institute of Philosophy; Executive editor V.N. Ignatev. – М.: IFRAN, 2007. – P. 75–84.

I.V. Nikolayeva, teacher, head of the department of organization and management of office work of South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky, Chelyabinsk; e-mail: nikolaewaiv@yandex.ru

READING AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON AND ITS PLACE IN THE MODERN WORLD

The article considers the process of reading as a sociocultural phenomenon in the modern world; definitions of such concepts as reading, culture of reading in the conditions of a new socio-cultural situation are given; the need to increase the level of readership culture is revealed; the role of the modern library in attracting of readers is shown.

Key words: reading, understanding, literacy, reading activity, cognitive process, written information, modern library.

И.В. Николаева, преподаватель, начальник отдела организации и ведения делопроизводства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, г. Челябинск; e-mail: nikolaewaiv@yandex.ru

ЧТЕНИЕ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ И ЕГО МЕСТО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В статье рассматривается чтение как социокультурное явление в современном мире; даются определения таких понятий, как чтение, культура чтения в условиях новой социокультурной ситуации; раскрывается необходимость повышения уровня читательской культуры; показывается роль современной библиотеки в привлечении читателей.

Ключевые слова: чтение, понимание, грамотность, читательская активность, познавательный процесс, письменная информация, современная библиотека.

Чтение, как феномен культуры, продолжает до настоящего времени выполнять свою коммуникативную функцию, способствует формированию личности, в том числе личности читателя (П.Б. Бирюков, С.Л. Вальдгард, Н.И. Гендин, Ю.С. Зуев, С.Н. Плотников). Именно чтение способствует осознанию обществом необходимости преемственности и сохранения культурных традиций, знакомит с особен-

ностями различных культур и субкультур. Книги открывают читателю факты действительности, образуют, обогащают его жизненный опыт и показывают человеку новые образы, чувства, представления, что развивает эстетический вкус, способствует взаимопониманию, снятию напряженности, содействует процессам интеграции в обществе [1, с. 25]. В этом отношении мы исследуем феномен чтения в кон-

тексте его значимости в жизни человека и человеческого социума.

Во-первых, чтение – один из надежных способов социализации человека, его приобщения к ценностям и нормам общества, оно способствует выработке соответствующих социокультурных качеств личности, духовно-интеллектуальному, нравственному развитию человека. Актуальны до настоящего времени слова, сказанные великим французским мыслителем Дени Дидро много лет назад: «Люди перестают мыслить, когда они перестают читать» [2]. Решив проблему привития интереса к чтению, мы решим ряд воспитательных, образовательных и развивающих задач в обучении и воспитании молодого поколения.

Во-вторых, чтение – одно из важнейших средств формирования общественного сознания и мировоззрения людей, воспитания у них политических и моральных убеждений [3, с. 84–85].

В-третьих, современный этап развития российского общества, к сожалению, характеризуется снижением читательской активности, что приводит, по замечанию многих современных исследователей, «к несформированности важнейших качеств личности, а именно способности мыслить и быстро оценивать ситуацию, иметь большой объем памяти и творческое воображение, коммуникабельность, самостоятельность в суждениях и поведении» [4, с. 152].

В-четвертых, чтение – это не только элемент общекультурной жизни человека, но и познавательно-коммуникативная деятельность. Ее сущность заключается в активном, целенаправленном преобразовании и подчинении содержания текста потребностям социального субъекта [5, с. 6].

Среди важнейших задач, осознаваемых сегодня российскими специалистами в области чтения, выделяются следующие:

1. поддержание высокого статуса

книги и чтения как средства социализации личности;

2. необходимость разработки методик и технологий приобщения к чтению, а также продвижения чтения;

3. формирование высокого уровня культуры чтения и информационной культуры во всех читательских категориях [6, с. 72].

Культура чтения – социокультурное явление, основу которого составляет деятельностный познавательный процесс, определяющий уровень интеллектуального и духовного развития общества. В этом смысле культура чтения есть не что иное, как способность воспринимать, понимать и анализировать вербальную информацию, предоставленную в письменном, печатном и электронном формате.

Уровень восприятия определяется социокультурным и читательским опытом человека. Процесс восприятия предполагает формирование образов, цельной картины, которые порождаются в распознавании текстов. Немаловажную роль играют собственные эмоциональные, эстетические оценки прочитанного. Более высокий уровень культуры чтения характеризуется формированием творческого восприятия, т.е. способностью создавать новые образы, новую реальность. Такое возможно лишь при активной работе мышления в процессе чтения. В результате формируется прогностическое или «творческое» видение («прочтение»), которое вырабатывается в процессе чтения текстов художественной и научной литературы [7, с. 147].

Культура чтения не является некой неподвижной субстанцией, суть этого социокультурного явления состоит в его постоянной потребности к изменению. Культура чтения может развиваться «вглубь» и «вширь». Человек может постоянно пополнять знания по какому-либо вопросу, следить за публикациями по изучаемой проблеме.

Неумение или нежелание вдумываться в текст порождает неумение читать серьезную литературу. Такие читатели не прилагают никаких усилий для того, чтобы понять прочитанное [8, с. 163].

Актуальная проблема современности – резкое снижение интереса к чтению. Проблема чтения стала глобальной проблемой населения всех стран мира.

Мировой финансово-экономический кризис еще более обострил ситуацию. В развитых странах мира широко обсуждается проблема «кризиса чтения», решение которой может позитивно сказаться на общественной жизни в целом.

По данным ЮНЕСКО, более 771 млн взрослых жителей планеты не умеют читать, около 100 млн. детей не ходят в школу. Подавляющее большинство неграмотных живет в 35 самых бедных странах мира, но их немало и в развитых капиталистических странах. В США в докладе «Нация в опасности» (1983 г.) отмечалось, что неграмотность среди юных составляла 17 %. В Японии в 1990-е гг. детей называли «тэрбики» – «дети телевидения». Они просиживали у телевизора от 3 до 6 часов в сутки. В Англии и Франции также отмечено падение у подростков и молодежи интереса к чтению. При этом наметилась тревожная тенденция роста функциональной неграмотности у большинства населения, т. е. навыки чтения и письма утрачены настолько, что люди с трудом воспринимают короткий и несложный текст.

Английские социологи и экономисты выявили прямую зависимость производительности труда, а значит и экономической мощи страны, от чтения: т.е. те, кто меньше читают, хуже работают. Американский исследователь Д. Козол еще в 1985 г., приводя цифры о функционально неграмотных американцах, писал: «Неграмотность берет тяжелую пошлину с нашей экономики,

влияет на нашу политическую систему и, что еще более важно, на жизнь неграмотных американцев». Тогда потери из-за неграмотности населения составили около 237 млрд. долларов [9].

В современной России ситуация та же, как и в других странах: наблюдается заметное снижение интереса к чтению. Масштабы этой социальной проблемы настолько велики и значительны, что дают основания говорить о системном кризисе читательской культуры.

Проблема чтения стала важнейшей общегосударственной социальной проблемой, она вышла за пределы образовательного и культурно-нравственного развития личности. Это все очень серьезно, так как чтение представляет собой важнейший способ освоения и поддержания профессионального и любого другого жизненно важного знания, ценностей прошлого и настоящего, всего того, что составляет основу многонациональной российской культуры, понимаемой не только как искусство и литература, а как весь комплекс духовных, материальных, интеллектуальных и эмоциональных черт, образа жизни, основных прав человека, системы ценностей, традиций, мировоззрения, образования, в общем, всего того, что характеризует наше общество. От уровня культурной компетентности граждан во многом зависят экономика, политика, национальная безопасность и конкурентоспособность страны.

Авторитетнейший в нашей стране социолог культуры и чтения С.Н. Плотников, который в 1992 г. основал Российский Фонд чтения им. Н.А. Рубакина и был избран его президентом, определил чтение как «жизнеохраняющую функцию культуры, технологию интеллектуального воспроизводства в обществе» [10, с. 46–58].

Обобщив данные исследований, проведенных в разных странах в 1980-1990-х гг., С.Н. Плотников определил

основные отличия в интеллектуальном развитии человека читающего (Hoto legens) от нечитающего. Проявляются они в том, что активно читающие люди:

- способны мыслить в категориях проблем, схватывать целое и выявлять противоречивые взаимосвязи явлений; более адекватно оценивать ситуацию и быстрее находить правильные решения;

- имеют большой объем памяти и активное творческое воображение;

- лучше владеют речью: она выразительнее, строже по мысли и богаче по запасу слов;

- точнее формулируют и свободнее пишут;

- легче вступают в контакты и приятны в общении;

- обладают большей потребностью в независимости и внутренней свободе, более критичны, самостоятельны в суждениях и поведении.

Таким образом, чтение формирует качества наиболее развитого и социально ценного человека. Чтение, грамотность, общекультурная подготовка, умение работать с текстами разных видов являются необходимыми условиями профессиональной, социокультурной деятельности людей.

В 2006 г. по заказу Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям и Российского книжного союза разработана «Национальная программа поддержки и развития чтения». Программа определяет цели, задачи, направления, а также условия, включая ресурсы и институциональные структуры, чья деятельность призвана помочь возрождению в России читательской (и письменной) культуры. Программа реализации предусматривает ряд этапов и рассчитана с 2007 по 2020 годы: 1 этап – 2007–2010 гг.; 2 этап – 2011–2015 гг.; 3 этап – 2016–2020 гг.

Первый этап – антикризисный. Цели первого этапа реализации программы: разработка и реализация пи-

лотных проектов; мониторинг и анализ результатов реализации пилотных проектов; выявление позитивных и негативных результатов и определение возможностей усиления первых и нейтрализации вторых; целенаправленное усиление наличных и формирование новых точек роста книжной и читательской культуры.

Второй этап – стабилизационный. На этом этапе происходит распространение полученных на первом этапе позитивных результатов в регионы и учреждения, подготовленные к этому за счет широкого информирования членов общества о ходе и результатах реализации первой ступени программы. Цели второго этапа реализации программы: внедрение инноваций в готовые к ним учреждения; мониторинг и анализ результатов целенаправленных нововведений; выявление позитивных и негативных последствий нововведений и определение возможностей усиления первых и нейтрализации вторых; увеличение количества точек роста книжной культуры; превращение точек роста в зоны роста социокультурного пространства чтения.

Третий этап – нормирующий. На этом этапе происходит разработка нормативных документов в отношении издания, распространения, хранения печатной информации, обеспечения условий для активизации чтения в стране. Цели третьего этапа реализации программы: правовое закрепление точек и зон роста социокультурного пространства чтения; создание механизмов воспроизведения и развития уровня книжной культуры, соответствующего современным внешним и внутренним сложным и динамичным социокультурным условиям.

Для реализации национальной программы поддержки и развития чтения в обществе есть необходимые условия:

- существуют институциональные структуры, предназначенные для хра-

нения и распространения печатной продукции и письменных документов (образовательные и научные учреждения, библиотеки и другие культурно-просветительские архивы, организации, издательские и распространительские организации);

- имеется в наличии огромный объем социально значимой информации, который в упорядоченном виде хранится в рамках этих структур;

- в стране активно работают профессиональные литераторы – журналисты, писатели, переводчики, литературные критики, литературоведы – и их общественные объединения;

- целый ряд государственных и частных издательств регулярно поставляют на рынок книги, журналы, газеты;

- специализированные магазины, отделы супермаркетов, киоски представляют читателям широкие возможности в приобретении нужной им печатной продукции;

- регулярно проводятся книжные ярмарки, выставки-продажи;

- в стране есть публика, ориентированная на чтение серьезной литературы – профессиональной и художественной; есть также общественные объединения книголюбов и самодеятельных литераторов.

Чтение – это освоение письменной информации. Именно такое базовое определение чтения принято в Национальной программе. А письменная информация – это наиболее надежная, выверенная информация, к ней можно многократно возвращаться. Именно в книгах, журналах и газетах адресно, основательно и подробно описывается реальность, незнакомая человеку из его повседневной жизни, сохраняется, накапливается и осмысливается опыт поколений, исторический опыт России и других стран. Там описаны и ошибки, и успехи преобразований жизни к лучшему. Постоянное чтение необходимо не только для получения образования

и развлечения, но и для принятия компетентных решений на всех уровнях: и на уровне отдельного человека, и на уровне организации, и на уровне страны.

Но Программа поддержки и развития чтения так и не получила должной реализации: сказывается экономический кризис, а значит, говорить о полной реализации Программы не приходится.

Решить проблему кризиса чтения в условиях роста качества жизни населения вне развития его социокультурного сознания не представляется возможным. Необходимо возрождение и развитие массового чтения как одного из социальных и национальных приоритетов, которое будет способствовать решению жизненно важных проблем российского общества, достижению стоящих перед нашей страной стратегических целей.

В условиях широкого использования мультимедийных средств и особенно Интернета, как показывают исследования, молодежь чаще всего обращается к развлекательным программам, не требующим никакого напряжения ума. Исключение составляет часть студенческой молодежи, которая часто подходит к информационным ресурсам сугубо утилитарно, в результате чего мы сталкиваемся с тем, что дипломные и курсовые работы написаны на базе Интернет-ресурсов.

Под воздействием электронных технологий меняется культура чтения. В философском значении, культура чтения понимается как определенное пространство, как цельная среда, порожденная феноменом чтения и интеллектуальной гармонии личности [11, с. 124].

В настоящее время расширился круг социальных сетей для виртуального общения на книжные и около книжные темы: «Библиополис», «Bookmix: обсуждение книг», появи-

лись социальные сети – площадки для выкладывания списков книг, рецензий: «Имхонет», «Либрессимо», «Книго-блог», «Livelib: сохраняем знания», активны социальные сети – платформы для обмена и купли-продажи книг: «Bookcrossing», «БукРивер», «Моя книга» [12, с. 44–48].

В современном обществе библиотеке принадлежит роль активного субъекта, имеющего свой имидж, способного самостоятельно вступать в отношения с отдельным читателем и с обществом в целом. Библиотека – это многофункциональное, интеллектуальное пространство, основное предназначение которого видится в соединении людей и знаний. На сегодняшний день библиотека, по-нашему мнению, осталась единственным социальным институтом, реально осуществляющим работу с книгой. Библиотека как субъект социокультурных отношений актуализирует интерес к чтению со стороны населения, предоставляет на основе внедренных новых информационных технологий возможность свободно пользоваться, наравне с печатными изданиями, библиотечными электронными материалами.

Российские библиотеки (библиотекари) осознают, что привлечение человека к чтению – это весьма сложная задача, заставить читать невозможно, но попытаться заразить чтением – можно. Поэтому основными своими задачами российские библиотекари ныне считают: формирование дружелюбного облика библиотеки, где каждый может найти помощь; воспитание потребности в чтении у различных категорий читателей; развитие культуры чтения, т.е. умений, которые помогают читателю самостоятельно определять свой круг чтения.

Много уже сделано: библиотеками созданы свои веб-сайты и блоги в Интернете, продвижение рекламы, организация культурных мероприятий,

оцифровка книжных коллекций. Библиотека все меньше воспринимается как физическое пространство, как здание с книгами.

Электронные книги становятся обычным явлением в транспорте, путешествиях, в университетах и библиотеке. Дома продолжают читать бумажные книги, потому что они несут в себе частицу души автора, неповторимость и оригинальность созданного им произведения, часть исторической эпохи. Мы по-прежнему пишем ручкой, покупаем и читаем обычные книги, по ним учим детей читать [13, с. 14].

Главным толчком в развитии современного образования стали электронно-библиотечные системы (ЭБС) – это один из видов электронных библиотек, который обеспечивает возможность доступа к учебной информации каждому студенту и преподавателю вуза. Он включает в себя учебники, учебно-методические издания, программы и прочую учебную литературу в электронном виде [14].

Возрождение интереса населения России к чтению должно способствовать решению жизненно-важных проблем российского общества, т.к. интерес к чтению решает ряд воспитательных, образовательных и развивающих задач молодого поколения.

Для конструктивного развития России необходимо, чтобы все население страны имело сравнительно высокий уровень не только специального образования, но и общекультурной компетентности, необходимой для успешной адаптации в постоянно усложняющейся действительности. Особенно важно неусыпно и всемерно воспитывать привычку к чтению с самого юного возраста. Современным детям не хватает дисциплины чтения и, конечно же, реальной демонстрации чтения на примере читающих взрослых. Необходимо осуществление политики, направленной на стимулирование чи-

тательской активности школьников, т.к. именно у них возникают трудности с осмыслением и интерпретацией прочитанного, анализом текста.

В условиях современных электронных технологий важно создание благоприятных условий для комплексного и системного использования разнообразных информационных носителей: печатных, мультимедийных книжных и журнальных изданий, всевозможных коммуникативных каналов и средств их продвижения в соответствии с целями повышения читательской и общекультурной компетентности пользователей. Важнейшим элементом в системе развития поддержки детского и юношеского чтения является толерантность по отношению ко всем видам информационной и читательской активности и вкусовым предпочтениям молодежи.

В современной России продолжает издаваться большое разнообразие книг и другой печатной продукции, но этот потенциально огромный эффект во многом «сходит на нет» по ряду причин: 1) слабое развитие инфраструктуры книжной торговли с уче-

том современных требований к ней; 2) полное или частичное отсутствие финансовой возможности со стороны населения приобретать книги; 3) потеря интереса к чтению у большинства населения и др. Поэтому, как нам видится, в России необходимо создать такие условия и такую социокультурную среду, которые бы одновременно, с одной стороны, обеспечивали доступность совершенно любых современных изданий в любой их версии (электронной или печатной); с другой стороны, пробуждали бы интерес людей к чтению. Для поддержки и культивирования чтения необходима целенаправленная эффективная социально ориентированная государственная политика, способствующая продвижению России к обществу знания и соответственно – повышению конкурентоспособности страны в условиях глобализации. Внедрение в жизнь основных положений научно обоснованной, социально ориентированной национальной программы поддержки и развития чтения в определенной мере изменит социокультурную ситуацию в обществе.

Библиографический список:

1. Колосова Е.А. Практика детского чтения: результаты комплексного исследования. – М.: РГДБ, 2011. – 118 с.
2. 10 афоризмов Дэни Дидро [Электронный ресурс]. – URL: <https://eksmo.ru/entertaining/10-aforizmov-deni-didro-ID3652423/> (дата обращения: 02.03.2017).
3. Петровичева Л.И., Богданович Е.Н. Функциональная сущность книги // Труды БГТУ. Серия 9: Издательское дело и полиграфия. – 2012. – № 9. – С. 84–88.
4. Смахтина А.В. Междисциплинарный анализ процесса чтения как теоретическое обоснование поиска результатов активизации читательской активности // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 4. – С. 152–156.
5. Миронова М.В. Психология и социология чтения. – Ульяновск: УлГТУ, 2003. – 67 с.
6. Мелентьева Ю.П. Чтение, явление, процесс, деятельность. – М.: Наука, 2010. – 182 с.
7. Курганская Л.М. Культура чтения: психолого-педагогические аспекты: учебное пособие. – Белгород: БГИИК, 2012. – 147 с.
8. Азарова Л.И., Курганская Л.М. Чтение как социокультурное явление // Наука. Искусство. Культура. – 2013. – Вып. 2. – С. 163–168.

9. Чудинова В.П. Чтение детей как национальная ценность [Электронный ресурс]. – URL: https://www.ekimovka-x.ru/files/sociolog/chudinova_chteniye_detei_kak_nation_tsennost.pdf (дата обращения: 02.03.2017).
10. Плотников С.Н. Читательская культура в России // Homo legens: памяти С.Н. Плотникова: сб. науч. тр. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – С. 46–58.
11. Галактионова Т.Г. Чтение школьников как социально-психологический феномен открытого образования (теоретико-методологические основы исследования): моногр. – СПб., 2007.
12. Крылова Е.В. Социальные сети книжной тематики // Библиография. – 2012. – № 6. – С. 42–48.
13. Маркова Т.Б. Чтение как составная образа жизни: бумажная книга и/или электронный текст // Библиосфера. – 2013. – № 4. – С. 7–15.
14. Шрайберг Я.Л. Электронная информация, библиотеки и общество: что нам ждать от нового десятилетия информационного века: ежегод. докл. XVIII междунар. науч. конф. «Крым 2011» // Науч. и техн. б-ки. – 2012. – № 1. – С. 11–61.

Bibliography:

1. Kolosova E.A. The practice of children's reading: the results of a comprehensive study. – M.: RGDB, 2011. – 118 p.
2. 10 aphorisms by Dani Diderot [Electronic resource]. – URL: <https://eksmo.ru/entertaining/10-aforizmov-deni-didro-ID3652423/> (access date: 02.03.2017).
3. Petrovicheva L.I., Bogdanovich E.N. Functional essence of the book // Proceedings of BSTU. Series 9: Publishing and Polygraphy. – 2012. – № 9. – P. 84–88.
4. Smahtina A.V. Interdisciplinary analysis of the reading process as a theoretical justification of the search for results of the activation of reader activity // Theory and practice of social development. – 2015. – № 4. – P. 152–156.
5. Mironova M.V. Psychology and Sociology of Reading. – Ulyanovsk: UISTU, 2003. – 67 p.
6. Melentyeva Y.P. Reading, phenomenon, process, activity. – M.: Nauka, 2010. – 182 p.
7. Kurganskaya L.M. Culture of reading: psychological and pedagogical aspects: a textbook. – Belgorod: BGIK, 2012. – 147 p.
8. Azarova L.I., Kurganskaya L.M. Reading as a sociocultural phenomenon // Science. Art. Culture. – 2013. – Issue 2. – P. 163–168.
9. Chudinova V.P. Reading children as a national value [Electronic resource]. – URL: https://www.ekimovka-x.ru/files/sociolog/chudinova_chteniye_detei_kak_nation_tsennost.pdf (access date: 02.03.2017).
10. Plotnikov S.N. Reading culture in Russia // Homo legens: in memoriam S.N. Plotnikov: collection of scientific papers. – M.: Dom intellektual'noj knigi, 1999. – P. 46–58.
11. Galaktionova T.G. Reading schoolchildren as a socio-psychological phenomenon of open education (theoretical and methodological basis of research): monograph. – Saint-Petersburg, 2007.
12. Krylova E.V. Social networks of book subjects // Bibliography. – 2012. – № 6. – P. 42–48.
13. Markova T.B. Reading as a compound lifestyle: a paper book and / or an electronic text // Bibliosphere. – 2013. – № 4. – P. 7–15.
14. Shrajberg Y.L. Electronic information, libraries and society: what to expect from

the new decade of the information age: Annual report of the XVIII international scientific conference "Crimea 2011" // Scientific and technical libraries. – 2012. – № 1. – P. 11–61.

ПОРЯДОК ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА» И ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Редакция научно-практического журнала «Искусствознание: теория, история, практика», издаваемого Южно-Уральским государственным институтом искусств имени П.И. Чайковского (г. Челябинск), приглашает Вас к публикации на его страницах.

Журнал зарегистрирован в Управлении Федеральной службы по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. С марта 2012 года журнал имеет регистрационный индекс ISSN 2227-2577 в ISSN International Centre 45 rue de Turbigo 75003 Paris France, а также Российский индекс научного цитирования – РИНЦ /<http://elibrary.ru/>. Периодичность издания: три раза в год.

Журнал рассчитан на ученых, аспирантов и соискателей ученых степеней, преподавателей профессиональных учебных заведений сферы культуры и искусства, учреждений дополнительного художественного образования, сотрудников творческих организаций. Кроме того, он адресован широкому кругу читателей, интересующихся проблемами современной гуманитарной науки, истории искусства, художественного творчества и образования.

Основными разделами журнала являются: «Вопросы методологии, теории и истории искусства», «Исполнительские проблемы искусства», «Педагогика искусства и художественного образования», «Теория, философия и история культуры».

Для публикации в журнале необходимо предоставить заявку с указанием сведений об авторе (Ф.И.О. полностью, место работы, ученая степень, звание, должность, а также телефон, факс, e-mail и почтовый адрес), наименования раздела, в который направляется статья.

Статья объемом от 0,3 до 1 печ. листа (12–40 тыс. знаков) предоставляется на русском языке. Она должна отвечать параметрам научной новизны раскрываемой проблемы. Рукопись может быть сопровождена рецензией доктора или кандидата наук по соответствующей специальности, либо специалиста в соответствующей области практической деятельности. При желании авторов, их статьи рецензируются специалистами в соответствующей области искусствознания, привлекаемыми Редакционной коллегией журнала.

В редакции журнала статья проходит экспертизу на определение ее новизны и содержательности. **Редакция оставляет за собой право вносить редакторскую правку и отклонять статьи в случае получения на них отрицательной экспертной оценки.**

Журнал имеет право создания сетевой электронной версии статьи на основании электронной версии, предоставленной автором.

Статью необходимо печатать в редакторе MS WORD 6.0 и выше, в формате А4, шрифтом 14 пт. (Times New Roman), межстрочный интервал – 1,5; ширина полей – 2,0 см.

Статья оформляется следующим образом: УДК (желательно), Ф.И.О. автора (авторов), название статьи прописными буквами, аннотация (4–6 строк, до 300 знаков), ключевые слова, текст статьи, библиографический список.

Библиографический список (в порядке цитирования) оформлять по ГОСТ Р 7.0.5–2008. Библиографические ссылки в тексте статьи помещаются в квадратные скобки. Например, [1]. В случае дословной цитаты, указывается также номер страницы приведенной цитаты, т.е. «ТЕКСТ, ТЕКСТ, ТЕКСТ ...» [2, с. 5]. Примеры в тексте статьи оформляются курсивом. Примечания к тексту оформляются в виде постраничных сносок и имеют сквозную нумерацию. В конце статьи указывается дата ее отправки в редакцию.

Электронный вариант статьи высылается в редакцию электронной почтой (e-mail: rs-gold@yandex.ru с пометкой «В редакцию журнала “Искусствознание: теория, история, практика”»). Файлы при этом необходимо именовать согласно фамилии первого автора с указанием города. Например, «Смирнов, Екатеринбург». Нельзя в одном файле помещать несколько статей. **После независимой экспертизы статья либо посылается автору на доработку, либо принимается к публикации.** Почтовый адрес редакции: 454000 г. Челябинск, ул. Плеханова, 41, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского.

В случае принятия статьи к публикации автору предьявляется договор на оплату рецензирования, экспертных и информационных услуг, включая перевод названия статьи, аннотации и ключевых слов на английский язык. Договор заключается автором с Южно-Уральским государственным институтом искусств им. П.И. Чайковского. Деньги перечисляются на расчетный счет Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (при этом копия платежного поручения высылается в адрес редакции), либо публикация оплачивается наличными.