

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

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 2 (28)
июнь 2020

12+

Челябинск
2020

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 2 (28)
июнь 2020
Научно-практический журнал.
Издается с 2011 года.
Выходит три раза в год.
ISSN 2227-2577

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

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

УЧРЕДИТЕЛЬ:

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

ИЗДАТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Тел./факс (351) 263-34-61.
E-mail: onr@uurgii.ru
Сайт: www.uurgii.ru

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

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

При использовании опубликованных материалов ссылка на журнал обязательна.

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

Подписано в печать 25.06.2020 г.
Дата выхода в свет 30.06.2020
Формат 60×84/8
Заказ № 21
Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.
Цена свободная

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

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

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2020

**РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ
СОВЕТ**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор –

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

Заместители главного редактора –

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

Макурина Арина Сергеевна, заведующий Отделом организации научной работы и международного сотрудничества Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

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

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

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

Ответственные за выпуск –

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

Дмитриева Инна Андреевна Мороз Виктор Дмитриевич Слеува Ольга Валентиновна К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ БАЯННО-АККОРДЕОННОЙ ШКОЛЫ В ДАНИИ.....	6
Короленко Олеся Викторовна МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ	12
Кучер Наталья Юрьевна К ВОПРОСУ О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО.....	18
Садыхова Ирина Ринатовна НЕВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ДИРИЖЕРА-ХОРМЕЙСТЕРА.....	25
Секретова Лариса Адольфовна «СИМФОНИЯ» Л. БЕРИО КАК ПАЛИМПСЕСТ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТОВ.....	30
Степанова Наталья Викторовна ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИИ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ДИСКУССИИ В ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ	36
Трифоновна Галина Семеновна АКОП ГРИГОРЯН: ЖИВОПИСЬ КАК СПОСОБ ЕДИНЕНИЯ С МИРОМ. К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ УРАЛЬСКОГО И АРМЯНСКОГО ХУДОЖНИКА.....	42
Флоря Елеонора Петровна МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД	54

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Соковиков Сергей Степанович ВЕКТОР CONTEMPORARY ART: КАЛЕЙДОСКОП «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА» МЕЖДУ ПРОВОКАЦИЕЙ И МИСТИФИКАЦИЕЙ.....	62
Уланович Оксана Ивановна ЭСТЕТИЗАЦИЯ КАК МОДУС КОНЦЕПТУАЛЬНОГО И ПЕРЦЕПТУАЛЬНОГО РЕКОНСТРУИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА СОЦИУМА В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА	72

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Зайкова Юлия Афанасьевна СТУДЕНЧЕСКИЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ЛАБОРАТОРИИ В ОБЛАСТИ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВ «ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА» КАК ВИД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	80
Ивлев Никита Николаевич СТУДЕНЧЕСКИЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ЛАБОРАТОРИИ ПО ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКЕ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО	85
Меринова Татьяна Аркадьевна ПОЙ В ВОСТОРГЕ, РУССКИЙ ХОР!.....	91
Саулина Наталья Викторовна ПРОЕКТ «ПРОГРАММА ПО ПРЕДМЕТУ «КОМПОЗИЦИЯ» ДЛЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОТДЕЛЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОЛЛЕДЖЕЙ».....	94

CONTENTS

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

Inna Dmitrieva	
Viktor Moroz	
Olga Slueva	
ON THE QUESTION OF THE FORMATION A COMPOSER ACCORDION SCHOOL IN DENMARK	6
Olesya Korolenko	
MUSICAL-RHYTHMIC EDUCATION IN THE CONTEXT OF MODERN MUSICAL PEDAGOGY	12
Natalia Kucher	
TO THE QUESTION OF PEDAGOGICAL ACTIVITY P.I. TCHAIKOVSKY	18
Irina Sadykova	
NON-VERBAL COMMUNICATION OF A CONDUCTOR-CHOIRMASTER.....	25
Larisa Secretova	
«SYMPHONY» L. BERIO AS A PALIMPSET OF LITERARY TEXTS.....	30
Natalia Stepanova	
APPLICATION OF THEMATIC DISCUSSION TECHNOLOGY IN THE TRAINING OF A MUSICIAN-PERFORMER	36
Galina Trifonova	
HAKOB GRIORYAN: PAINTING AS A WAY TO CONNECT WITH THE WORLD. ON THE 100TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE URAL AND ARMENIAN ARTIST	42
Eleonora Florea	
MORPHOLOGICAL ASPECTS IN THE STUDY OF ARTS: SYSTEMIC APPROACH	54

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Sergey Sokovikov	
VECTOR CONTEMPORARY ART: KALEIDOSCOPE OF «CONTEMPORARY ART» BETWEEN PROVOCATION AND MYSTIFICATION	62
Oksana Ulanovich	
AESTHETICIZATION AS MODE OF CONCEPTUAL AND PERCEPTUAL RECONSTRUCTION OF THE SOCIETY'S CULTURAL AREA IN POST-MODERNITY ERA.....	72

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Yulia Zaykova	
STUDENT RESEARCH LABORATORIES IN THE FIELD OF THEORETICAL FOUNDATIONS OF «WESTERN EUROPEAN ART» AS A TYPE OF ACTIVITY OF STUDENTS OF THE FACULTY OF FINE ARTS	80
Nikita Ivlev	
STUDENT RESEARCH LABORATORIES ON HISTORICAL TOPICS AT THE FACULTY OF FINE ARTS OF THE SOUTH URAL STATE UNIVERSITY OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY	85
Tatyana Merinova	
SING IN DELIGHT, RUSSIAN CHOIR!	91
Natalya Saulina	
PROJECT «PROGRAM ON THE SUBJECT «COMPOSITION» FOR THEORETICAL DEPARTMENTS OF MUSIC COLLEGES»	94

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО

И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Дмитриева, И.А К вопросу становления композиторской баянно-аккордеонной школы в Дании / И.А. Дмитриева, В.Д. Мороз, О.В. Слеува. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 6–11. – Библиогр.: с. 11 (5 назв.).

УДК 78.03

Дмитриева Инна Андреевна,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства

E-mail: inna.dmitrieva.1997@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Мороз Виктор Дмитриевич,

профессор, заслуженный артист РФ;

ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры»,

профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Слеува Ольга Валентиновна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

Россия, г. Челябинск

**К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ
БАЯННО-АККОРДЕОННОЙ ШКОЛЫ В ДАНИИ**

Аннотация. *В данной статье рассматривается композиторская датская баянно-аккордеонная школа, ее зарождение и значение для инструментального искусства Европы. Представлены наиболее известные музыканты и их роль в становления баяна и аккордеона как академических инструментов в Дании.*

Ключевые слова: *баянно-аккордеонное исполнительство в Европе; датская баянно-аккордеонная школа; композиторская школа.*

Inna Dmitrieva,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student of the Specialty 53.05.01 Art of Concert Performance

E-mail: inna.dmitrieva.1997@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Viktor Moroz,

Professor, Honored Artist of the Russian Federation;

Chelyabinsk State Institute of Culture,

Professor of the Department of Folk Instruments and Orchestral Conducting

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Olga Slueva,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Head of the Department of Orchestral Folk Instruments
E-mail: olgaslueva74@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

ON THE QUESTION OF THE FORMATION A COMPOSER ACCORDION SCHOOL IN DENMARK

Annotation. *The main point of this article is Denmark accordion composition school, its origin and real significance for European instrumental music. The authors present the most famous musicians and show their role in accordion formation as an academic musical instrument in Denmark.*

Keywords: *European accordion art; Denmark accordion education; composer school.*

Первая половина XX века характеризуется развитием национальных композиторских и исполнительских баянно-аккордеонных школ. Огромная роль в академизации инструмента, создании оригинального репертуара, в становлении профессионального образования на баянно-аккордеоне принадлежит Дании. Как отмечал норвежский баянист Гейр Драугсвол: «Серьезный оригинальный репертуар очень важен для побуждения композиторов к использованию инструмента в различных направлениях, и в этом смысле Дания всегда была страной-инициатором» [4, с. 94].

Одним из первых во всем зарубежном баянно-аккордеонном искусстве активную работу с композиторами по созданию оригинальных произведений для баяна-аккордеона вёл Могенс Эллегард – выдающийся исполнитель и композитор, благодаря которому европейское баянно-аккордеонное искусство вышло на новый уровень развития. В связи с этим приведем его воспоминания: «Когда я начинал, не было абсолютно никакой аккордеонной культуры. Готово-выборный инструмент не существовал, он был полностью неизвестен, когда я был ребенком. Концерты для нас состояли из «легкого» репертуара или фольклорной музыки, возможности получения академического образования [на аккордеоне] были равны нулю, аккордеон не преподавался ни в одном из музыкальных вузов, <...> возможности для солиста сужались до работы в шоу ночного

клуба. <...> Это то, что я делал, когда я был очень молод» [5]. В 50-х годах XX века в Дании появляются готово-выборные инструменты, открываются классы аккордеона в музыкальных вузах, и М. Эллегард становится сначала одним из первых студентов, а затем – одним из первых профессиональных исполнителей.

В числе первооткрывателей таланта М. Эллегарда, стал датский композитор Оле Шмидт (1928–2010), вот что он писал: «Я чрезвычайно не любил баян, но когда встретился с Могенсом, то менее чем за час моё мнение об инструменте в корне изменилось» [4, с. 98].

В 1958 году датский композитор Оле Шмидт пишет специально для Эллегарда «Симфоническую фантазию и Аллегро», соч. 20 для баяна и оркестра. В этом сочинении можно найти сходство с концертом: контраст между партией солиста и оркестра, виртуозные пассажи, наличие каденции. Но, тем не менее, концертом для баяна с оркестром это сочинение в полной мере назвать нельзя: отсутствует вторая медленная часть, а также есть момент импровизации, поэтому название «Фантазия» – очень сюда подходит. Стоит отметить, что О. Шмидт использует в своем первом сочинении для баяна новаторские приемы игры – длительное тремоло мехом, применение ходов параллельными аккордами. Впервые в истории баянно-аккордеонного искусства появляется крупномасштабное развернутое сочинение профессионального композитора для

современного многотембрового готово-выборного баяна. Впоследствии Могенс Эллегард неоднократно отмечал: «Именно с «Симфонической фантазии и Аллегро» было положено начало истории баяна в скандинавских странах» [4, с. 99].

Талантливый композитор, выдающийся дирижер, пианист и педагог Оле Шмидт получил профессиональное образование в Датской королевской консерватории. Сочинения композитора получили свое распространение в разных жанрах: фортепианные концерты, скрипичные концерты, сюита для флейты и камерного оркестра, концерт и соната для тубы, трио-соната для двух труб и органа, балет «За кулисами», две симфонии, музыка для драматических театров, кино и т. д. С 1957 года Оле Шмидт обращается к написанию музыки для баяна-аккордеона. Так, в 60-х годах XX века им создаются две токкаты. Эти произведения отличает разнообразность ритма, размера, придающие особую выразительность и контрастность. И в наши дни сочинения Оле Шмидта входят в концертный и конкурсный репертуар баянистов-аккордеонистов не только Европы, но и всего мира.

Одним из представителей старшего поколения датской композиторской школы является Вагн Хольмбое (1909–1996). Композитор работал в различных жанрах: симфонии, оперы, концерты для различных инструментов, сонаты. В своих сочинениях В. Хольмбое нередко использует элементы сонористики, алеаторики, серийной техники, но вместе с тем, произведения наполнены лиризмом и простотой.

Для баяна композитор пишет в 1979 году сонату, которая была создана в творческом союзе с М. Эллегардом, и ему же посвящена. Датские музыковеды отмечали: «Соната по-юному свежа, насыщена ритмической упругостью и пронизана лирическим началом» [4, с. 106]. Сонату «пронизывает» единая диатоническая тема, на фоне которой звучит изложенное в размере 5/8 сопровождение, при этом основной чертой стиля композитора является

стремление к ясности, доступности образов.

В 60-е годы XX века с Могенсом Эллегардом сотрудничал еще один известный датский композитор – Нильс Виго Бентсон (1919–2000), получивший музыкальное образование в Датской королевской академии музыки Копенгагена. Он является создателем огромного количества произведений – около 650 сочинений, написанных в разных жанрах, среди них: 24 симфонии, 14 струнных квартетов, 8 концертов для фортепиано с оркестром, балеты, концерты для скрипки, альты, виолончели, духовых инструментов, хоровые опусы, а также музыка к театральным постановкам и кинофильмам.

Сочинения для баяна занимают особое место в творчестве композитора. В 1963 году был написан «Концерт для баяна с оркестром», в 1966 году – «Концертная симфония для ансамбля баянов с оркестром», а в 1970 году появилась пьеса «Диалог» для баяна с ударными. Эти произведения часто можно услышать в различных концертных залах многих стран Европы.

Но самую большую популярность среди баянистов-аккордеонистов обрела сюита для баяна «В зоопарке», созданная в 1964 году совместно с Могенсом Эллегардом. В сюите представлены различные зарисовки животного мира. Каждый житель зоопарка имеет свою четкую звуковую характеристику: слон – тяжелое, медленное движение мелодии вниз; страус – четкий ритмический рисунок, с постоянным подчёркиванием опорного баса; какаду – постоянное тремолирование мелодии; одногорбый верблюд – квинтовые созвучия; обезьянки – постоянные скачки шестнадцатых от правой клавиатуры к левой выборной клавиатуре. Сюита стала новаторской в истории баянно-аккордеонного искусства, благодаря новаторству в области динамики, штрихов, многообразной палитре специфики инструмента, в плане выявления новых звукоизобразительных

ресурсов готово-выборного баяна-аккордеона.

Следующий представитель датской композиторской школы – Лейф Кайзер (1919–2001). Свою первую симфонию он написал уже в девятнадцатилетнем возрасте. Также в творчестве композитора множество камерно-инструментальных и органных сочинений. К созданию музыки для баяна композитор обратился в 1984 году. Им была написана пятичастная контрастная «Сакральная сюита», соединившая в себе церковные органные и хоровые сочинения.

Одной из известных и интересных работ Л. Кайзера является сюитный цикл «Арабески», созданный в 1975 году. Вдохновил композитора на создание этого сочинения также М. Эллегард. Цикл представляет собой десять контрастных миниатюрных пьес разнообразного характера, отличающихся особой тонкостью и изысканностью. Хрупкость интонации, красочность гармонии, прозрачность фактуры, гибкий ритмический рисунок и извилистая мелодика – все это, несомненно, привлекает слушателей и исполнителей разных стран.

Среди датских композиторов стоит назвать имя Пауля Ровзинга Ольсена – автора интересных произведений для баяна, которые нередко исполняются баянистами-аккордеонистами на различных площадках. Одним из таких примеров является пьеса «Дуэт», написанная для баяна с фортепиано в содружестве с М. Эллегардом. Цель этого дуэта – показать контраст тембров баяна и фортепиано, и вместе с тем – их единение. Здесь композитор противопоставляет свободный и строгий ритм в народной музыке и музыкальном искусстве Востока. Музыка насыщена импровизационным началом, а также мистическими, нереальными звучаниями, эффект которых П. Ольсен достигает с помощью наложения кластерных звучаний.

Но самым интересным, по нашему мнению, сочинением композитора является пьеса, написанная в 1967 году для дуэта

баянистов «Как играть в ре-мажоре, не заботясь об этом». Само название уже привлекает любопытство слушателя, и заостряет внимание исполнителя, чтобы разгадать ответ на данную загадку. А ответ достаточно прост – произведение открывается светлым ре-мажорным трезвучием, после которого раскрывается мир мистики, нереальных образов, использование градаций от «rrr» к «fff», и итогом всего этого становится доминантсептаккорд к ре-мажору, который вливается мощным глиссандо в трехкратное повторение тонического трезвучия ре-мажора.

В общем, для творчества П.Р. Ольсена характерно использование в музыке мистических, гротесковых образов, полных насыщенных гармоний и наслоений различных аккордовых созвучий, что делает его музыку яркой и привлекательной для исполнителей на баяне-аккордеоне.

Следующим композитором, раскрывающим особенности развития датской композиторской школы, является Пер Нёргорд (р. 1932), получивший профессиональное образование в Копенгагенской консерватории. Композитором написано шесть симфоний, оперы, камерно-инструментальные сочинения, хоровые произведения, а также музыка к кинофильмам.

В 1952 году Пер Нёргорд обратился к созданию первого сочинения для баяна – «Интродукция и Токката». Произведение носит импровизационный характер, с наложением аккордов, что делает образ сочинения созерцательным, а также, благодаря наличию трелей в начале и в конце произведения, создается композиционная арка. Следующей интересной работой П. Нёргорда является пьеса «Бал сомнамбулы», появившаяся на свет в 1954 году. Пьеса представляет собой отрешённый медленный вальс, написанный для губной гармоники, баяна и бас-гитары, но позже аранжированный для баяна соло.

Но самым необычным, ярким, поистине захватывающим, по нашему мнению, произведением в творческом наследии

Пера Нёргорда является сюита «Анатомическое сафари», созданная в 1967 году. В цикле девять контрастных миниатюр, в которых композитор применяет необычные приемы: постукивание исполнителем метрических долей такта ногой, танцевальную мелодию с гротеском, с иронией, в которой слышны ясные гармонии тоника, субдоминанты, доминанты, а общая картина сюиты представляет «самообследование организма человека»: «Дыхание» – представляется дыхание заболевшего человека – тяжёлое, прерывистое, затруднённое. Всё это передаётся с помощью различных динамических градаций воздушной струи, с помощью отдушника. «Движения» – разнообразные ритмические фигуры, переключение регистров, стук щелчков; «Пятна» – разбросанные во всех регистрах баяна звуковые кластеры; «Колыхания» – хроматическое движение пассажей обеих клавиатур; «Реакция» – от *ppp* к *fff* усиливаются хроматические кластеры. «Выстукивание» – скерцо. Основное средство изложения – ритм, резкие удары, хлопки регистровых переключателей. «Головокружение»: сильное «головокружение» – использование нетемперированного *glissandi* (плавное скольжение звука вниз с последующим возвращением, понижение и повышение высоты тона). Этот прием был использован впервые в истории европейского баянно-аккордеонного искусства. «Нетерпение» – моторика репетиционного движения, чередующаяся с кластерами, уменьшенными интервалами, синкопами. Стремление героя к выздоровлению. «Выздоровление Пьетро» – фантазия на тему выздоровления самого композитора. Токкатное движение, с постепенным просветлением и внезапно звучащим радостным криком исполнителя делает это сочинение оригинальным и неповторимым, по праву занимающим значительное место в репертуаре европейских исполнителей на многотембровом готово-выборном инструменте.

И в заключение обзора творчества датских композиторов хотелось бы обра-

тить наше внимание на ещё одного автора сочинений для баяна-аккордеона – Бента Лорентсена (р. 1935) – одного из основоположников датской электронной музыки. К сочинению музыки для баяна композитор обратился в 1992 году, благодаря сотрудничеству с Могенсом Эллегардом. Первая работа – пьеса «Слезы» – впоследствии стала широко популярной среди исполнителей разных стран. В ней сочетается стилистика романтизма и современные элементы сонорного музыкального письма, скачкообразные аккордовые броски, острая кластерная вертикаль, изломанная синкопированная ритмика, а также красочные гармонии с одной стороны и кластерное звучание с другой. Мы согласны с высказыванием Могенса Эллегарда об этом произведении: «Обычно слёзы обуславливаются сильными чувствами, и «Слёзы» Б. Лорентсена – очень эмоциональное произведение. Но слёзы вызываются не только страданием и печалью. Порой они возникают от неумной радости, вследствие экстатического восторга. Всецело исполнителю решать, какого рода настроение, вызывающее слёзы, он хочет передать слушателю» [4, с. 139].

В 2001 году появилась на свет еще одна сюита для баяна с броским названием «Цирк». Это сочинение стало обязательным на 55-м конкурсе «Кубок мира» 2002 года в Копенгагене. Сюита состоит из 4 частей, в которых прослеживаются зарисовки цирковых героев, а каждая из частей имеет свои фактурные, ритмические и метрические особенности: «Марш» – юмористический образ, с размером 4/4 вперемешку с 3/8; «Акробаты» – стремительные пассажи по звукам септаккордов; «Львы» – мерное октавное движение на *pp* и хроматические кластеры на *ff*; «Танец кавалеристов» – отголоски «Танца с саблями» А. Хачатуряна, стремительный темп, яркая изобразительность, повторяющиеся мелодические звуки. По мнению многих исполнителей, сюита «Цирк» является «яркой вспышкой» в репертуаре для современно-

го многотембрового готово-выборного баяна-аккордеона.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод, что во многом Дания является «страной-новатором»: именно здесь было создано и исполнено первое крупное сочинение профессионального композитора для многотембрового готово-выборного баяна, появились новые приёмы звукоизвлечения, сформировались целые направления в области баянно-аккордеонного искусства.

Можно говорить о том, что в целом стиль датских композиторов отличается

умение соединить воедино красочную, лирическую сферу и резкие, диссонирующие звучания, мастерство звукоизобразительности, контрастные сопоставления частей внутри одного произведения, а также владение особым метроритмическим и образно-интонационным строем. Благодаря своей самобытности, оригинальности, открытости и искренности музыки, наследие датских композиторов звучит актуально, современно, привлекая исполнителей и слушателей разных стран мира.

Литература:

1. Басурманов, А.П. Баянное и аккордеонное искусство : справочник / А.П. Басурманов ; под общ. ред. проф. Н. Я. Чайкина. – Москва : Кифара, 2003. – 558 с. – ISBN 5-901980-03-4 : 1000. – Текст : непосредственный.
2. Бычков, В.В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы. В 2 кн. Кн. 2 / В.В. Бычков. – Челябинск : Версия, 1997. – 290 с. – Текст : непосредственный.
3. Бычков, В.В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки / В.В. Бычков. – Москва : Композитор, 2012. – 160 с. – ISBN 978-5-4254-0052-9. – Текст : непосредственный.
4. Имханицкий, М.И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ / М.И. Имханицкий. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с. – ISBN 5-8269-0076-8 (в пер.). – Текст : непосредственный.
5. Аккордеон музыкальных жанров. – Текст : электронный // Википедия [сайт]. 2020. – URL: https://ru.qwe.wiki/wiki/Accordion_music_genres (дата обращения 12.05.2020).

References:

1. Basurmanov, A.P. Bayannoe i akkordeonnoe iskusstvo : spravochnik / A.P. Basurmanov ; pod obshch. red. prof. N. Ya. Chaykina. – Moskva : Kifara, 2003. – 558 s. – ISBN 5-901980-03-4 : 1000. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Bychkov, V.V. Bayanno-akkordeonnaya muzyka Rossii i Evropy. V 2 kn. Kn. 2 / V.V. Bychkov. – Chelyabinsk : Versiya, 1997. – 290 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Bychkov, V.V. Istoriya otechestvennoy bayannoy i zarubezhnoy akkordeonnoy muzyki / V.V. Bychkov. – Moskva : Kompozitor, 2012. – 160 s. – ISBN 978-5-4254-0052-9. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Imkhanitskiy, M.I. Muzyka zarubezhnykh kompozitorov dlya bayana i akkordeona : ucheb. posobie dlya muzykal'nykh vuzov i uchilishch / M.I. Imkhanitskiy. – Moskva : RAM im. Gnesinykh, 2004. – 376 s. – ISBN 5-8269-0076-8 (v per.). – Tekst : neposredstvennyy.
5. Akkordeon muzykal'nykh zhanrov. – Tekst : elektronnyy // Vikipediya [sayt]. 2020. – URL: https://ru.qwe.wiki/wiki/Accordion_music_genres (data obrashcheniya 12.05.2020).

Для цитирования: Короленко, О.В. Музыкально-ритмическое воспитание в контексте современной музыкальной педагогики / О.В. Короленко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 12–17. – Библиогр.: с. 16 (8 назв.).

УДК 781.62

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

МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Аннотация. Автор статьи рассматривает методы музыкально-ритмического воспитания, выявив историческую эволюцию ритмических форм. Описаны примеры применения учебного пособия О.Л. Берак «Школа ритма» на уроках сольфеджио в ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Ключевые слова: музыкально-ритмическое воспитание; ритмические упражнения; педагогика; творчество; музыковедение; артикуляция.

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

MUSICAL-RHYTHMIC EDUCATION IN THE CONTEXT OF MODERN MUSICAL PEDAGOGY

Annotation. The author examines the methods of musical and rhythmic education, revealing the historical evolution of rhythmic forms. Examples of the use of textbooks "school of rhythm" by O. L. Berak at solfeggio lessons at the South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky are described.

Keywords: musical and rhythmic education; rhythmic exercises; pedagogy; creativity; musicology; articulation.

Современная музыкальная педагогика подразумевает необходимость поиска, создания и применения наиболее интересных и действенных методик преподаваемых дисциплин, которые принесут наибольшую пользу обучающимся и доставят огромное удовольствие в процессе обучения. В эпоху Интернета решение этой задачи во многом облегчается доступностью нескончаемого количества методической литературы. Но этот факт ни в коем случае не освобождает пользователей авторских трудов от необходимости

получения разрешения автора на их использование в практике.

В данной статье мы остановились на кратком историческом обзоре методической литературы ритмических упражнений и применении уникального учебного пособия «Школа ритма» О.Л. Берак на уроках сольфеджио в средних и высших звеньях обучения.

Музыкально-ритмическое воспитание складывалось и развивалось на протяжении многих столетий. Уже на самых ранних этапах развития общества ритм

играл первостепенную роль в жизни людей. В эпоху древнегреческой музыки отмечается фиксация ритма тела с помощью естественного музыкального творчества песен и танцев, что описывается работе греческо-немецкого музыковеда Ф. Георгиадиса.

В средние века на развитие музыкальной культуры большое влияние оказала каноническая музыка, в которой музыкальный ритм имел вторичное значение, отражая метр стихотворного стиха.

В 1896 году немецкий профессор К.В. Бюхер в своей статье «Работа и ритм», доказывал, что на первых ступенях человечества всякая работа выливалась в ритмические формы, что вообще существовал лишь один род человеческой деятельности, в которой работа, игра и искусство составляли единое целое. И началом, объединяющим всех воедино, был ритм.

Развитие чувства ритма является первостепенным компонентом музыкального воспитания обучающегося. Многие музыковеды, композиторы, педагоги обращались к данному вопросу: швейцарский педагог и композитор начала XIX века Г.Г. Негели доказал, что в основу музыкального развития должно быть положено воспитание ритмического начала, а Э. Жак-Далькроз в начале XX века заинтересовался этой идеей и создал систему музыкально-ритмического воспитания [6, с. 16].

Для музыки XIX века главным организующим элементом была гармоническая функциональность, впоследствии она начала терять свое значение первоосновы и уступила место метро-ритмическому началу.

Немецкий композитор, педагог XX века Карл Орф в своей пятитомной антологии музыки для детей «Шульверк», первостепенную роль отводит ритму и музыкально-ритмическому воспитанию. Отмечая: «Музыкальное воспитание должно было стать иным, чем до сих пор. Центр тяжести следовало перенести с односто-

ронне гармонической стороны на ритмическую» [6, с. 41].

Для достижения своей цели К. Орф стал предпочитать ритмические инструменты, а также выдвинул идею создания новых инструментов. Его поддержал мюнхенский фортепианный мастер Карл Маендлер, который заинтересовался идеей и сконструировал для Института К. Орфа огромное количество различных музыкальных инструментов.

Начиная с речевых и ритмико-мелодических упражнений, автор методики плавно подводит воспитанников к активному музицированию. Главную идею которого он ставил в легкости обучения, доступности игры на музыкальном инструменте, наличии элемента импровизации на занятиях, чтобы подвести обучающихся к самой главной цели – сочинению собственной музыки.

Заслуженный работник культуры РФ, кандидат педагогических наук, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных Ольга Леонидовна Берак создала «Школу ритма» в 6 частях: 1 часть – «Двухдольность»; 2 часть – «Трёхдольность»; 3 часть – «Сложные, смешанные и переменные размеры, полиметрия и полиритмия»; 4 часть – «Артикуляционное сольфеджио»; 5 часть – «Двухстрочное сольфеджио»; 6 часть – «Мелодико-ритмические упражнения».

Это учебное пособие представляет собой последовательный комплекс метро-ритмических упражнений, которые можно применять в средних и высших музыкальных учебных заведениях.

Каждая часть пособия написана по принципу постепенного усложнения учебного материала. Ольга Леонидовна не только включает методические рекомендации в начале каждой части, но и дает точные и важные замечания по работе с ритмом по мере усложнения ритмических рисунков, дополняя их добрыми напутствующими пожеланиями. В сборниках не везде присутствуют фразировочные лиги, отсутствуют темповые обозначения, ак-

центы и динамические оттенки. Если темп зависит в основном от этапа освоения, хотя О.Л. Берак не рекомендует работать в слишком медленных темпах, то остальные элементы музыкального языка отсутствуют не напрасно. Автор предлагает исполнителю проявить собственную активность, таким образом создаётся определенная свобода для возможности раскрытия творческого потенциала [3, с. 3].

Таким образом, обучающиеся практически не замечают усложнения ритмических упражнений, постепенно наращивая своё мастерство, им интересно и легко осваивать учебное пособие «Школа ритма» О.Л. Берак.

Кроме усложнения упражнений в рассматриваемой литературе, можно применять усложнение методик их применения. С 2019 года мы начали применять «Школу ритма» на уроках сольфеджио среднего и высшего образования в ЮУрГИИ. На первых уроках изучения «Школы ритма» каждую строчку восьмитакта мы поручали простучать разным студентам, для создания ритмического дуэта, прорабатывали упражнения в разных темпах, стараясь не переходить на слишком медленные. На этом этапе тренируется важный навык работы в ансамбле. Для таких упражнений подойдут первые три части «Школы ритма».

Далее, мы разнообразили эти упражнения введением различных ударных музыкальных инструментов: кастаньеты, треугольники, барабаны, бубны, маракасы, колокольчики, ложки, трещотки, бубенцы. Применяли удары металлическим предметом по стеклянному стакану (например, ложкой или камертоном). После доведения этих упражнений до совершенства, мы попробовали применить другую технику работы с учебными пособиями.

Перед обучающимися была поставлена новая задача: каждый студент должен был простучать обе партии двумя руками. Чтобы было легче не сбиваться и не путаться между строчками, было предложено два варианта решения появившейся

сложности: одну строчку простучать карандашом, а другую стучать пальцами; либо партию верхней строчки стучать рукой, которую удобно было бы переместить немного выше нижней, что придавало чтению с листа двустрочным упражнениям большую наглядность. В этом упражнении студенты начинали ногой простукивать себе сильные доли, это движение происходило произвольно и естественно, и, значит, оно не нарушает методику автора учебных пособий О.Л. Берак, которая отмечает возможность применения естественных для учеников жестов.

Следующим этапом усвоения первых трех пособий стало ансамблевое исполнительство. Благодаря тому, что большинство упражнений первых трех частей состоит из восьми тактов, их можно объединять между собой создавая ритмические трио, квартеты, квартеты или даже секстеты. В подобных заданиях главное следить за точностью темпа. Каким образом этого можно добиться: один студент или педагог может громко считать доли такта, либо можно воспользоваться метрономом.

Во вступительной статье к третьей части «Школы ритма», О.Л. Берак предлагает не только отстукивать ритм, но и произносить ритмические рисунки голосом на любой слог в различных вариантах: дуэтом на различные слоги; одному студенту исполнять обе партии: одну голосом, другую ударным инструментом. Данные упражнения ставят новую важную задачу перед студентами – они заставляют переносить внимание с рук на голос. Таким образом, голос становится перкуссией, им тоже можно пользоваться в работе над ритмом.

Такой прием не является совершенно новым, в Южной Индии существует похожая традиция ритмического пения, которая называется «коннакол». Она связана с возможностью изучения сложных ритмических рисунков с помощью голоса, которым пропеваются специальные слоги.

В джазовой музыке есть интересный прием вокальной перкуссии – «скэт», ко-

гда вокалист имитирует звуки ударного инструмента.

Из США распространилась современная перкуссионная техника «битбоксинг» – создание музыки без медиаустройств, а только с помощью человеческого голоса, рта, губ и языка. Можно отметить, что возможности человеческого голоса бесконечны, и интерес к работе над голосом, как перкуссией, существует практически по всему миру.

Автор «Школы ритма» предлагает представить себе персонаж, от имени которого можно исполнять свою партию. Подобный подход к ритмическим упражнениям поможет определить характер исполнения, помогает побороть затруднения личностного свойства – зажимы, неуверенность, стеснительность, проявить свое актерское мастерство, побороть некоторые проблемы с речью.

Четвертая часть «Школы ритма» – «Артикуляционное сольфеджио» – продолжает изучение ритмических трудностей. Следующим этапом становится вовлечение конкретных звуковысотных упражнений, которые необходимо читать в предложенном ритмическом рисунке. В связи с тем, что четвертая часть не предусматривает интонирования, а только чтение музыкального текста, диапазон музыкальных фрагментов достигает четырёх октав, что помогает сформировать умение быстро распознавать и называть ноты. Данное умение, безусловно, важно для всех музыкантов. Несмотря на кажущуюся, на первый взгляд простоту задания, на практике оказывается всё не так просто, так как чтение нот усложняется выдержанностью темпа и рамками ритмического рисунка, который необходимо соблюдать. Кроме чтения нот, необходимо следить за формированием грамотной фразировки и выразительностью интонации, чтоб избежать чисто технического прочтения музыкального текста.

В третьем разделе четвертой части «Школы ритма» О.Л. Берак приводит отрывки из сочинений композиторов, боль-

шая часть которых относится к музыке XX века. Они дают возможность познакомиться с ранее не изученными произведениями великих композиторов и дают возможность проверить свой навык умения читать сложно организованный музыкальный текст.

Достоинства этой части «Школы ритма» заключаются в возможности ее безграничного применения: от музыканта любителя до студента музыкального института, а также в возможности заниматься самостоятельно, ликвидируя пробелы в чтении нот в скрипичном ключе.

На уроках сольфеджио студенты проговаривают нотный текст «Артикуляционного сольфеджио», выстраивают грамотные фразировки и в процессе прочтения не замечают, как начинают напевать сложные ритмически организованные упражнения и фрагменты из сочинений композиторов, которые мы стали, по возможности, интонировать после прочтения, применяя канон, как при чтении, так и при пении музыкальных примеров четвертой части, изменяя акценты и темп, таким образом доводя сложные ритмические упражнения до совершенства.

Пятая часть продолжает «Артикуляционное сольфеджио» предыдущей части, дополняя его второй строчкой басового ключа, заставляя обучающегося быстро ориентироваться между двумя ключами. На первых уроках работы по этой части можно разделить двухстрочное сольфеджио на две партии и раздать разным студентам, либо разделить упражнение между рядами, чтоб вовлечь всех студентов, присутствующих на уроке.

Ольга Леонидовна предлагает не только прочитывать упражнения, но и пропевать их, перенося звуки в удобный для пения диапазон. Структура пятой части включает три раздела: простые ритмические рисунки, сложные ритмические рисунки и примеры повышенной трудности. Для каждой ступени обучения и уровня подготовки группы, необходимо начинать заниматься с того раздела, в котором

обучающимся будет работать комфортно, но тем не менее будет происходить развитие навыка ритмической артикуляции.

При работе на уроке, прежде чем начинать выполнять упражнение, студентам удобно предварительно просмотреть весь текст целиком, выделив и отработав трудные места.

В разных ключах рекомендуется включать средства театрализации – создавая различные интонации для ритмических рисунков. Так, можно индивидуализировать ритмические интонации, придавая им разный образ и характер, что упростит их исполнение в последующих упражнениях.

Последняя шестая часть «Школы ритма» – «Мелодико-ритмические упражнения» – включает в себя сольфеджирование с ритмическим сопровождением, то есть двустрочные упражнения: одна строчка для вокальной партии и одна для ритмического сопровождения. Причем вокальные партии написаны в различных ключах, акцент сделан на ритмических трудностях, которые применяются в обеих партиях.

В заключение хочется напомнить, что чувство ритма заложено в людях исто-

рически. Наши предки со времен античности наполняли свой быт естественным музыкальным творчеством, которое со временем стало применяться всё реже. Для развития ритмичности, ее необходимо пробудить из глубины, именно оттуда, где находится природа человека. Часто во время выполнения заданий на ритм, учащиеся начинают качать корпусом, кивать головой, отстукивать доли ногой – это происходит непроизвольно, естественно, эти движения помогают прочувствовать пульсацию ритмического примера, выделить акценты, фразировку. В быстрых темпах подобные жесты становятся практически не заметными, либо совсем исчезают за ненадобностью.

«Школа ритма» О.Л. Берак стала настоящим открытием для преподавателей музыкально-теоретических дисциплин не только нашей страны, но и для многих других стран. Это именно такой труд, который создан основательно, глубоко продуман, но воспринимается при этом легко и интересно. Именно по этим причинам «Школа ритма» будет востребована у будущего поколения много десятков лет для музыкально-ритмического воспитания студентов XXI века.

Литература:

1. Берак, О.Л. Школа ритма. Учебное пособие по сольфеджио. В 6 частях. Часть 1. Двухдольность / О.Л. Берак. – Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2003. – 32 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
2. Берак, О.Л. Школа ритма. Учебное пособие по сольфеджио. В 6 частях. Часть 2. Трехдольность / О.Л. Берак. – Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004. – 55 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
3. Берак, О.Л. Школа ритма: Учебное пособие по сольфеджио. В 6 частях. Часть 3. Сложные, смешанные и переменные метры, полиритмия и полиметрия / О.Л. Берак. – Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2007. – 59 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
4. Берак, О.Л. Школа ритма: Учебное пособие по сольфеджио. В 6 частях. Часть 4. Артикуляционное сольфеджио / О.Л. Берак. – Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2016. – 66 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
5. Берак, О.Л. Школа ритма: Учебное пособие по сольфеджио. В 6 частях. Часть 5. Двухстрочное сольфеджио / О.Л. Берак – Москва : Сам Полиграфист, 2020. – 92 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
6. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа : сборник статей / под ред. Л.А. Баренбойма. – Ленинград : Музыка, 1970. – 168 с. – Текст : непосредственный.

7. Бюхер, К. Работа и ритм : Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение [Текст] / К. Бюхер. – Москва : Книга по требованию, 2013. – 162 с. – Текст : непосредственный.

8. Ритм : ежегодник / Институт Жак-Далькроза в Геллерау Близ Дрездена. – Берлин-Фриденау : изд. А. Боровского, 1912. – Том 1. – 83 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Berak, O.L. Shkola ritma. Uchebnoe posobie po sol'fedzhio. V 6 chastyakh. Chast' 1. Dvukhdol'nost' / O.L. Berak. – Moskva : Izd-vo RAM im. Gnesinykh, 2003. – 32 s. – Muzyka (znakovaya) : neposredstvennaya.

2. Berak, O.L. Shkola ritma. Uchebnoe posobie po sol'fedzhio. V 6 chastyakh. Chast' 2. Trekhdol'nost' / O.L. Berak. – Moskva : Izd-vo RAM im. Gnesinykh, 2004. – 55 s. – Muzyka (znakovaya) : neposredstvennaya.

3. Berak, O.L. Shkola ritma: Uchebnoe posobie po sol'fedzhio. V 6 chastyakh. Chast' 3. Slozhnye, smeshannye i peremennyye metry, poliritmiya i polimetriya / O.L. Berak. – Moskva : Izd-vo RAM im. Gnesinykh, 2007. – 59 s. – Muzyka (znakovaya) : neposredstvennaya.

4. Berak, O.L. Shkola ritma: Uchebnoe posobie po sol'fedzhio. V 6 chastyakh. Chast' 4. Artikulyatsionnoe sol'fedzhio / O.L. Berak. – Moskva : Izd-vo RAM im. Gnesinykh, 2016. – 66 s. – Muzyka (znakovaya) : neposredstvennaya.

5. Berak, O.L. Shkola ritma: Uchebnoe posobie po sol'fedzhio. V 6 chastyakh. Chast' 5. Dvukhstrochnoe sol'fedzhio / O.L. Berak – Moskva : Sam Poligrafist, 2020. – 92 s. – Muzyka (znakovaya) : neposredstvennaya.

6. Sistema detskogo muzykal'nogo vospitaniya Karla Orfa : sbornik statey / pod red. L.A. Barenboyma. – Leningrad : Muzyka, 1970. – 168 s. – Текст : непосредственный.

7. Byukher, K. Rabota i ritm : Rabochie pesni, ikh proiskhozhdenie, esteticheskoe i ekonomicheskoe znachenie [Текст] / К. Byukher. – Москва : Книга по требованию, 2013. – 162 с. – Текст : непосредственный.

8. Ritm : ezhegodnik / Institut Zhak-Dal'kroza v Gellerau Bliz Drezdena. – Berlin-Fridenau : izd. A. Borovskogo, 1912. – Том 1. – 83 с. – Текст : непосредственный.

Для цитирования: Кучер, Н.Ю. К вопросу о педагогической деятельности П.И. Чайковского / Н.Ю. Кучер. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 18-24. – Библиогр.: с. 23 (11 назв.).

УДК 78.03

Кучер Наталья Юрьевна,

кандидат педагогических наук;

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

E-mail: nataljakucher@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

К ВОПРОСУ О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые аспекты педагогической деятельности выдающегося русского композитора П.И. Чайковского в Московской консерватории.

Ключевые слова: П.И. Чайковский; педагог; Московская консерватория; музыкальное образование.

Natalia Kucher,

Candidate of Pedagogical Sciences;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition

E-mail: nataljakucher@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

TO THE QUESTION OF PEDAGOGICAL ACTIVITY P.I. TCHAIKOVSKY

Annotation. The article discusses some aspects of the pedagogical activity of the outstanding Russian composer P.I. Tchaikovsky at the Moscow Conservatory.

Keywords: Tchaikovsky; teacher; Moscow Conservatory; musical education.

В мае 2020 года мировая музыкальная общественность отметила 180 лет со дня рождения Петра Ильича Чайковского – великого русского гения, выдающегося композитора, основоположника одной из крупнейших русских композиторских школ – московской. Трудно переоценить значение деятельности Чайковского в становлении музыкального образования в России. В связи с этим возникла необходимость обратиться к одной из сторон деятельности композитора – педагогической, которой отводится очень незначительная часть исследований. Между тем, Чайковский стал основоположником не только композиторской школы, но и заложил основные педагогические принципы, которых по сей день придерживаются в одной из старейших русских консерва-

торий – Московской. Несомненно и огромное влияние педагогической деятельности Петра Ильича на музыкальную жизнь России в целом.

П.И. Чайковский получил профессиональное музыкальное образование – он был в ряду первых учеников только что открывшейся консерватории в Петербурге. Инструментовку композитор осваивал в классе А.Г. Рубинштейна, по теории композиции учился в классе профессора Н.И. Зарембы¹. (Нужно сказать, что до поступления в консерваторию Чайковский был слушателем Музыкальных классов ИРМО, где под руководством Н.И. Зарембы изучал гармонию). Также в консерватории Петр Ильич прошел курс органа.

В начале 1866 года, сразу после окончания консерватории, Чайковский

переехал в Москву, где, по приглашению Н.Г. Рубинштейна, начал преподавать гармонию в музыкальных классах ИРМО. Как отмечает Н.Д. Кашкин, «учащиеся очень скоро оценили и полюбили своего молодого преподавателя, умевшего объяснять всё живо и хорошо, а кроме того, бывшего безукоризненно добросовестным и аккуратным в своих занятиях» [1, с. 12]. Осенью того же года П.И. Чайковский начинает работать в открывшейся Московской консерватории. «История приглашения Чайковского в Московскую консерваторию начинается с настойчивого желания Н.Г. Рубинштейна иметь в Москве авторитетного, талантливого руководителя теоретических классов, преподающего на русском языке» [2].

Необходимо сделать небольшое отступление. Несомненно, открытие консерваторий в России положило начало систематической и основательной подготовке профессиональных музыкантов. Однако необходимо отметить, что истоки музыкального образования в нашей стране идут из глубины веков. Доподлинно известно, что в народной среде существовали многосторонне развитые музыканты – скоморохи, а при церковных и монастырских школах происходило систематическое обучение церковному пению. Именно в певческих школах, а также в хорах при храмах зарождались очаги музыкального образования. Певческие школы продолжали свое существование довольно долгое время. Так, по утверждению Л.А. Баренбойма, «в период феодального обособления русских земель стольные города удельных княжеств – Владимир, Новгород, Суздаль, Псков, Полоцк и другие – становились центрами церковной хоровой культуры и здесь складывались свои певческие школы» [3]. Также исследователь отмечает, что в период централизации Москвы национально-певческая школа в большей степени опиралась на новгородскую традицию – основоположниками московской школы церковного пения счи-

тают двух братьев-новгородцев – С. и В. Роговых [Там же].

Значительные изменения произошли во второй половине XVII века с появлением «Музыкальной грамматики» Н.П. Дилецкого – она предназначалась для обучения не только певцов, но и композиторов.

Включение страны в общий ход развития европейской цивилизации благодаря деятельности Петра I внесло существенные изменения в развитие музыкального образования в России.

Музыкальное искусство в этот период постепенно освобождается от церковной опеки, увеличивается роль светского музицирования. Постепенно главенствующее положение начинает занимать обучение в светских учебных заведениях, возрастает роль инструментальной музыки. Уже в начале XVIII века и в Москве, и в Петербурге музыкальное обучение осуществляли приезжие из-за границы музыканты. Систематические музыкальные занятия осуществлялись в кадетском корпусе, в гимназии при Академии наук, в Московском университете, в Смольном институте и др. Часто музыкальными занятиями руководили выдающиеся иностранцы, поэтому уроки музыки проходили на достаточно высоком уровне.

Такая ситуация сохранялась до 60-х годов XIX века, однако потребность в русских профессиональных музыкантах неуклонно возрастала. При театральных училищах Москвы и Петербурга, а также в Придворной певческой капелле проходили подготовку, наряду с драматическими актерами, певцы и оркестранты. Значительную роль в подготовке музыкантов-профессионалов играли также различные учебные заведения, в которых существовали музыкальные классы. В частности, система обучения музыке, принятая в некоторых закрытых женских институтах, впоследствии легла в основу учебных планов консерваторий.

Основой для открытия первой русской консерватории в Петербурге послу-

жили основанные в 1860-м году музыкальные классы при Императорском Русском Музыкальном Обществе (ИРМО). Консерватория в Москве была открыта в 1866 году на основе таких же классов, созданных Н.Г. Рубинштейном. «Это было грандиозное событие для России, в которой уж бурлила музыкальная жизнь, но не было ни специальных музыкальных учреждений, готовивших профессионалов, ни учреждений, занимавшихся организацией концертной жизни страны» [4, с. 10].

Открытие консерваторий в двух столицах действительно было важнейшим государственным событием. «Московская и Петербургская консерватории стали тем фундаментом, на котором возводилось могучее здание российского музыкального мироздания, поскольку именно здесь происходило формирование новой концепции и новой модели профессионального музыкального образования, закладывалось понимание консерватории как высшего учебного заведения, как музыкального университета, охватывающего все виды музыкальной деятельности в широком контексте гуманитарных знаний» [5, с. 4]. Известно, однако, что были и противники открытия консерваторий в России, в частности, В.В. Стасов, который считал, что консерватории в России вредны, поскольку копируют принципы европейской музыкальной науки, способствующие исчезновению национального, исконно русского склада музыкального образования. Как отмечает Н.А. Миронова, «сказать, что теория, история или эстетика музыки считались тогда чем-то ненужным, было бы слишком мягко. Этих предметов едва ли не боялись, считая их символом бесполезной и даже опасной учености» [6].

Здесь необходимо обратиться к статье Г.А. Лароша (друга и единомышленника П.И. Чайковского) «Мысли о музыкальном образовании в России» [7]. В данной публикации автором постулируются основные принципы, которые существенно отличали русские консерватории от европейских прототипов. Ларош, а вместе с

ним и Чайковский считали, что каждый исполнитель, как и музыковед, и композитор, должен владеть знаниями по гармонии, полифонии, музыкальной форме и другим предметам, относящимся к области теории музыки. «Каждый хороший музыкант, а особенно теоретик-критик, должен испробовать себя во всех родах сочинения», считал П.И. Чайковский [6]. Ларош выступает против поверхностного ознакомления с шедеврами современной музыки и считает, что композитор, и шире – любой музыкант для того, чтобы действительно освоить и понять музыкальное искусство, должен сам пройти все трудности создания музыкальных произведений. Автор подчеркивает необходимость изучения образцов европейской музыки для получения глубокого и основательного «фундамента» музыкального образования. «Самодеятельность и борьба с техническими препятствиями, а не лёгкое и покойное рассматриванье чужих красот – вот путь, по которому музыкант может достигнуть зрелого и всестороннего развития» [7]. Однако автор подчеркивает, что знакомство с большим количеством классических произведений также важно. «Чтение классических произведений не может быть заменено никаким другим образовательным средством» [Там же]. Ларош настаивает на том, что каждый учащийся, «ознакомленный через собственные многочисленные и многообразные работы со всем механизмом контрапункта, становится на ту точку, с которой он может вникнуть в музыкальное произведение, понять и оценить его особенности» [Там же]².

Именно с таким убеждением Чайковский приступил к педагогической деятельности. Он одним из первых ввел практику задания по композиции во все теоретические курсы. Необходимо заметить, что он не был новичком в преподавании – в период обучения в Петербургской консерватории он вел ассистентскую работу в классе профессора Зарембы. В этом отношении весьма интересной представляется

статья Т.З. Сквирской [8], в которой приведены архивные сведения, а также фотокопии ведомостей, подтверждающих начало педагогической деятельности Чайковского именно в Петербурге. Автор свидетельствует, что «Чайковский в двадцать три года стал одним из первых педагогов-теоретиков Петербургской консерватории и одним из первых русских педагогов-теоретиков вообще» [8, с. 60].

В первый год работы в Московской консерватории Чайковский вел класс гармонии и элементарной теории музыки. Преподавание теоретических предметов в консерватории с самого начала приобрело ярко выраженный профессиональный характер, чему, без всякого сомнения, способствовала личность Петра Ильича и его педагогическая работа. Как свидетельствуют исследователи, Чайковский был очень ответственным человеком, и за каждую работу брался с большой долей энтузиазма. Приведем лишь малую часть воспоминаний его учеников разных специальностей: «Чайковский, расхаживая по классу, медленно и очень внятно диктовал нам, а мы записывали. <...> Изложение Чайковского, его замечания, объяснения и поправки были замечательно ясны, сжаты и удобопонятны. <...> В обращении с учениками Петр Ильич был удивительно мягок, деликатен и терпелив. <...> Невольные, иной раз саркастические и вполне заслуженные замечания никогда не выражались им в сколько-нибудь грубой или обидной форме»³ [9, с. 74–75]. «Он входил в класс быстрой походкой, с руками за спиной, слегка наклонив голову и смотря перед собой сосредоточенным, и, как нам казалось, острым взглядом серых глаз»⁴ [9, с. 82]. «Мы, ученики консерватории, и я в том числе, П.И. Чайковского боготворили и с жадностью следили за каждой нотой, выходявшей из-под его гениального пера. <...> Его безграничная любовь и преданность делу развития родного искусства, забота о развитии молодых талантов и их воспитании, дала яркие, заметные результаты»⁵ [9, с. 84].

К учащимся Петр Ильич проявлял требовательность, не допускал небрежного отношения к занятиям, тем самым заложив традиции воспитания музыкантов в Московской консерватории.

Более десяти лет Чайковский преподавал в консерватории в качестве профессора по классу композиции и руководил теоретическими классами. «...Для П.И. Чайковского, – как свидетельствует Н.Д. Кашкин, – она [консерватория] на много лет сделалась той артистической семьей, в среде которой рос и развивался его талант» [1, с. 23].

Следует отметить, что именно на годы работы в консерватории выпал «бурный и интенсивный рост его творческого дарования» [10, с. 100]. До 1878 года Чайковский пишет Первый фортепианный концерт, балет «Лебединое озеро», симфонию «Зимние грезы» и ряд других сочинений. Творческими же вершинами этого периода стали Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин», первая постановка которой была осуществлена силами учащихся 17 марта 1879 в консерваторском ученическом спектакле.

Как справедливо отмечает Е.Е. Полоцкая, именно педагогическая деятельность Чайковского «выдвинула его как теоретика и автора музыкально-теоретических трудов на почетное место в европейском и отечественном музыкознании» [11, с. 6]. Так, уже в 1872 году была издана первая учебно-методическая работа русского композитора «Руководство к практическому изучению гармонии», написанная Чайковским в течение 1869–1871 гг. Помимо этого композитор перевел на русский язык «Руководство к инструментовке» Ф.О. Геварта. В своих теоретических работах композитор обобщил знания, приобретенные им во время обучения в консерватории, а также собственный педагогический опыт.

Среди учеников П.И. Чайковского – будущие музыканты и педагоги разных специальностей: пианист Ростислав Геника, скрипачи Александр Литвинов и Иосиф

Котек, флейтист Александр Химиченко, виолончелист Анатолий Брандуков и др.

Однако наиболее значительным учеником Чайковского, несомненно, является Сергей Иванович Танеев (1856–1915) – музыкальный ученый, композитор, педагог, пианист, музыкально-общественный деятель. Танеев поступил в только что открывшуюся Московскую консерваторию в возрасте девяти лет, и до 1869 года занимался в младших классах. С 1869 года продолжил обучение в классе фортепиано (Н.Г. Рубинштейн). У П.И. Чайковского проходил обучение по гармонии, инструментовке и свободному сочинению (композиции). Имя Танеева является первым на доске отличия учеников консерватории. С 1878 года, после ухода П.И. Чайковского из консерватории, Танеев начинает свою педагогическую деятельность в качестве преподавателя гармонии, инструментовки, позднее вел класс свободного сочинения. В 1885-м году, благодаря стараниям П.И. Чайковского, он был назначен на пост директора консерватории, который занимал до 1889 года.

С.И. Танеев – непосредственный преемник Чайковского на посту профессора

Московской консерватории по теоретическим классам и композиции – имел большое количество учеников. Очевидно, что школа П.И. Чайковского воспитала поколение великих музыкантов и музыкальных ученых, ставших достоянием не только отечественных искусства и науки, но и всего мирового музыкального сообщества. Среди учеников Танеева – Сергей Васильевич Рахманинов, Александр Николаевич Скрябин, Рейнгольд Морицевич Глиэр, Николай Михайлович Ладухин, Константин Николаевич Игумнов, Болеслав Леопольдович Яворский, Александр Дмитриевич Кастальский и др.

Таким образом, можно смело утверждать, что именно педагогическая деятельность П.И. Чайковского – энтузиаста своего дела, всецело преданного русской культуре, внесла неоценимый вклад в историю отечественного и мирового музыкального искусства, заложив основы воспитания профессиональных музыкантов и создав фундамент для возникновения целой плеяды выдающихся музыкальных деятелей.

Примечания:

1. Николай Иванович Заремба – первый в России начал преподавать теорию на русском языке, с 1862 – профессор специальной теории Санкт-Петербургской консерватории. В 1867–1871 возглавлял Санкт-Петербургскую консерваторию. Среди его учеников также Г.А. Ларош, Н.А. Губерт, Н.Ф. Соловьев, К.К. Зике и др.

2. Здесь воспроизводится по изд.: Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей. – Т. 1. – М., 1913. – С. 214–245.

3. Из воспоминаний Ростислава Владимировича Геники. Закончил Московскую консерваторию в 1879 году по классу Н.Г. Рубинштейна, у Чайковского проходил курс гармонии, также изучал под его руководством оркестровку и класс свободного сочинения (композицию).

4. Из воспоминаний Александра Александровича Литвинова – дирижера, скрипача, педагога, музыкально-общественного деятеля. В 1873 году в возрасте 12-ти лет Литвинов поступил в Московскую консерваторию в класс профессора Ф. Лауба. У П.И. Чайковского учился по теоретическим предметам, был его стипендиатом.

5. Из воспоминаний Александра Васильевича Химиченко (1856–1947) – флейтиста, педагога, профессора Киевской консерватории. Московскую консерваторию закончил в 1879 году, у Чайковского изучал гармонию.

Литература:

1. Кашкин, Н.Д. Воспоминания о Чайковском / Н.Д. Кашкин. – 2-е изд. Москва : URSS ; Ленанд, 2016. – 163 с. – ISBN 978-5-9110-2968-7. – Текст : непосредственный.
2. Московская консерватория – 1866–1966. – Текст : электронный // Московская консерватория : [сайт]. – 2020. – URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131313> (дата обращения: 15.05.2020).
3. Баренбойм, Л.А. Музыкальное образование в дореволюционной России и в СССР / Л.А. Баренбойм. – Текст : электронный // nenuda.ru : [сайт]. – URL: <http://nenuda.ru/музыкальное-образование-в-в-дореволюционной-россии-и-в-ссс.html> (дата обращения: 15.05.2020).
4. Слуцкая, Л.Е. Московская консерватория в создании и становлении художественно-эстетических парадигм в пространстве российской культуры XIX века / Л.Е. Слуцкая. – Текст : непосредственный // Музыкант-классик. – 2014. – № 5–6. – С. 10–17.
5. Слуцкая, Л.Е. Серебряный век в истории становления профессионального музыкального образования в России / Л.Е. Слуцкая. – Текст : непосредственный // Музыкант-классик. – 2014. – № 9–10. – С. 2–12.
6. Миронова, Н.А. Московская консерватория. Истоки (Воспоминания и документы. Факты и комментарии) / Н.А. Миронова. – Текст : электронный. – Москва, 1995 // Московская консерватория : [сайт]. – URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127532&page=127593> (дата обращения: 15.05.2020).
7. Ларош, Г.А. Мысли о музыкальном образовании в России / Г.А. Ларош. – Текст : электронный // studfile.net : [сайт]. – URL: <https://studfile.net/preview/2067867/> (дата обращения: 15.05.2020).
8. Сквирская, Т.З. П.И. Чайковский – преподаватель Санкт-Петербургской консерватории / Т.З. Сквирская. – Текст : непосредственный // OPERA MUSICOLOGICA. – 2012. – № 2 (12). – С. 52–64.
9. Воспоминания о П.И. Чайковском / сост. Е. Бортникова, К. Давыдова, Г. Прибегина ; общ. ред. Вл. Протопопова. – 3-е изд. – Москва : Музыка, 1980. – 572 с. – Текст : непосредственный.
10. История русской музыки. В 10 томах. Т. 8. Ч. 2 : 70–80-е годы XIX века / редкол.: Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, О.Е. Левашева, М.П. Рахманова, А.М. Соколова. – Москва : Музыка, 1994. – 534 с. – ISBN 5-7140-0588-0 (Т. 8). – Текст : непосредственный.
11. Полоцкая, Е.Е. П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России : автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Е.Е. Полоцкая. – Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2009. – 52 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Kashkin, N.D. Vospominaniya o Chaykovskom / N.D. Kashkin. – 2-e izd. Moskva : URSS ; Lenand, 2016. – 163 s. – ISBN 978-5-9110-2968-7. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Moskovskaya konservatoriya – 1866–1966. – Tekst : elektronnyy // Moskovskaya konservatoriya : [sayt]. – 2020. – URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131313> (data obrashcheniya: 15.05.2020).
3. Barenboym, L.A. Muzykal'noe obrazovanie v dorevolyutsionnoy Rossii i v SSSR / L.A. Barenboym. – Tekst : elektronnyy // nenuda.ru : [sayt]. – URL: <http://nenuda.ru/muzykal'noe-obrazovanie-v-v-dorevolyutsionnoy-rossii-i-v-sss.html> (data obrashcheniya: 15.05.2020).
4. Slutskaya, L.E. Moskovskaya konservatoriya v sozdanii i stanovlenii khudozhestvenno-esteticheskikh paradigm v prostranstve rossiyskoy kul'tury XIX veka / L.E. Slutskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykant-klassik. – 2014. – № 5–6. – S. 10–17.

5. Slutskaya, L.E. Serebryanyy vek v istorii stanovleniya professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii / L.E. Slutskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykant-klassik. – 2014. – № 9–10. – S. 2–12.

6. Mironova, N.A. Moskovskaya konservatoriya. Istoki (Vospominaniya i dokumenty. Fakty i kommentarii) / N.A. Mironova. – Tekst : elektronnyy. – Moskva, 1995 // Moskovskaya konservatoriya : [sayt]. – URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127532&page=127593> (data obrashcheniya: 15.05.2020).

7. Larosh, G.A. Mysli o muzykal'nom obrazovanii v Rossii / G.A. Larosh. – Tekst : elektronnyy // studfile.net : [sayt]. – URL: <https://studfile.net/preview/2067867/> (data obrashcheniya: 15.05.2020).

8. Skvirskaya, T.Z. P.I. Chaykovskiy – prepodavatel' Sankt-Peterburgskoy konservatorii / T.Z. Skvirskaya. – Tekst : neposredstvennyy // OPERA MUSICOLOGICA. – 2012. – № 2 (12). – S. 52–64.

9. Vospominaniya o P.I. Chaykovskom / sost. E. Bortnikova, K. Davydova, G. Pribegina ; obshch. red. Vl. Protopopova. – 3-e izd. – Moskva : Muzyka, 1980. – 572 s. – Tekst : neposredstvennyy.

10. Istoriya russkoy muzyki. V 10 tomakh. T. 8. Ch. 2 : 70–80-e gody XIX veka / redkol.: Yu.V. Keldysh, L.Z. Korabel'nikova, O.E. Levasheva, M.P. Rakhmanova, A.M. Sokolova. – Moskva : Muzyka, 1994. – 534 s. – ISBN 5-7140-0588-0 (T. 8). – Tekst : neposredstvennyy.

11. Polotskaya, E.E. P.I. Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii : avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya / E.E. Polotskaya. – Moskva : Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 2009. – 52 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Садыкова, И.Р. Невербальная коммуникация дирижера-хормейстера / И.Р. Садыкова – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 25–29. – Библиогр.: с. 28 (10 назв.).

УДК 78.07

Садыкова Ирина Ринатовна,

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

E-mail: Irina_rinatovna@mail.ru

Россия, г. Челябинск

НЕВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ДИРИЖЕРА-ХОРМЕЙСТЕРА

Аннотация. В статье рассматривается один из специфически важных компонентов деятельности дирижера-хормейстера – невербальная коммуникация, развитие которого необходимо для решения различных профессиональных задач, а также для успешной эмоционально насыщенной организации учебно-воспитательного процесса и получения высоких результатов.

Ключевые слова: дирижер-хормейстер; коммуникация; невербальная коммуникация; жест; мимика.

Irina Sadykova,

South Ural State Institute of Arts them. P.I. Tchaikovsky,
Lecturer of the Department of Choral Conducting, graduate student

E-mail: Irina_rinatovna@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

NON-VERBAL COMMUNICATION OF A CONDUCTOR-CHOIRMASTER

Annotation. The article considers one of the most important components of the activity of a conductor-choirmaster – non-verbal communication, the development of which is necessary for solving various professional tasks, as well as for the successful emotionally rich organization of the educational process and obtaining high results.

Keywords: conductor-choirmaster; communication; non-verbal communication; gestures; facial expressions.

Невербальная коммуникация дирижера-хормейстера является одной из специфических составляющих этой интересной и многогранной профессии. Невозможно представить себе дирижера без выразительной мимики, колоритных и убедительных жестов, а также отточенной пластики. Наряду с другими компонентами невербальная коммуникация является одним из главных «орудий», с помощью которого дирижер добивается поставленных творческих задач.

Для начала хотелось бы раскрыть само понятие «невербальная коммуникация».

В широком смысле слова «коммуникация» – это передача сообщения. Если обратиться к толковому словарю С.И. Ожегова, то мы найдем такую формулировку, как «сообщение, общение» [5]. Философский словарь дает следующее определение понятия «коммуникация»: коммуникация (от лат. communication – сообщение, передача) – общение, обмен мыслями, сведениями, идеалами и т. д., передача того или иного содержания от одного сознания (коллективного или индивидуального) к другому посредством знаков, зафиксированных на материальных носителях. [9, с. 269]. Также коммуникацию определяют

как одну из граней общения. Но, по нашему мнению, самым важным является то, что вследствие коммуникации информация не только передается, но еще и соединяется с другой информацией, оформляется, прогрессирует и образовывается. То есть при коммуникации создается новый продукт общения. Советский и российский учёный А.А. Леонтьев отмечает, что коммуникация не является ограниченным преподнесением какого-либо сообщения, а прежде всего – это этап преобразования информации, «обмена информацией между субъектами коммуникации». По мнению Ю.В. Таратухиной, коммуникация – это действие, в которое заложен обмен информацией, где, хотелось бы подчеркнуть, происходит перемещение чувственного и рационального уровней [10].

Также хотелось бы отметить, что передача информации между субъектами строится посредством отдельной системы сигналов, наборов букв, цифр, шифров и т. д. Из вышесказанного следует, что коммуникация – это результат обмена информацией с помощью определенной закономерности знаков.

Исходя из того, какова закономерность, из чего она состоит, мы можем подразделять коммуникацию на два вида: вербальная и невербальная. Обратимся к краткой характеристике каждого из них.

Вербальная коммуникация – это передача информации при помощи человеческого общения. Она использует в качестве знаковой системы человеческую речь. То есть вербальная коммуникация – это процесс обмена информацией и эмоционального взаимодействия между людьми или группами при помощи речевых инструментов.

Невербальная коммуникация – это общение при помощи мимики, жестов и пантомимики, то есть через тактильные ощущения, предполагающие получение кинестетических, зрительных, слуховых, обонятельных и других ощущений от другого человека.

«Невербальное поведение человека неразрывно связано с его психическим состоянием и служит средством его выражения. На основе невербального общения раскрывается внутренний мир личности, осуществляется формирование психического содержания общения и совместной деятельности» [8].

Естественно, вербальный и невербальный компоненты в профессиональной деятельности дирижера-хормейстера являются средствами воздействия руководителя на коллектив. Мы полагаем, что оба элемента являются основополагающими в процессе дирижирования. Это два компонента одного действия. Дирижер в репетиционном процессе, естественно, больше пользуется вербальной коммуникацией, с помощью которой он может донести до каждого хориста ту или иную информацию, заложить общие уставы и положения, закрепить выработанные умения и навыки у коллектива, а где-то и показать пример точного исполнения музыкального материала. Но и невербальная коммуникация на репетициях тоже необходима, потому что точный жест и характерный взгляд могут заменить тысячу слов и высказываний. Но особенно велика значимость невербальной коммуникации в концертной практике дирижера-хормейстера, где он лишен вербальной, и вся доля ответственности ложится на этот компонент. Поэтому, на наш взгляд, именно выразительность и содержательная наполненность невербальной коммуникации позволит хористам ясно «считывать» музыкальную информацию.

Очень точно высказался по этому поводу А.М. Пазовский: «Дирижеру нужна не внешняя красота, а музыкальная выразительность и убедительность жеста. Виртуозный штрих палочки, и свободная, эластичная рука, и выразительность мимики лица только тогда хороши, нужны, оправданы и художественно целесообразны, когда они доносят характер музыки, являются ее четким пластическим выражением и одновременно доставляют дирижеру

ощущение физической свободы, удовольствия от самого процесса исполнения» [7].

Следовательно, дирижер-хормейстер должен обладать развитой мимикой, жестами и пластикой, которые входят в комплекс невербальной коммуникации. Об этом не раз говорили многие педагоги, раскрывая в своих трудах специфику дирижерской деятельности, например, Л.М. Андреева, Н.П. Иванов-Радкевич, С.А. Казачков, К.А. Ольхов, М. Багриновский, и др. Также очень много важной информации о невербальной коммуникации можно увидеть в книгах таких дирижеров, как Ш. Мюнш, К. Кондрашин, А. Пазовский и др.

Например, К.А. Ольхов пишет: «Из специфических дирижерских данных следует отметить в первую очередь наличие сильной воли, высокое владение концентрированным и дифференцированным вниманием, быстроту реакции и ярко выраженную коммуникабельность – способность понимать и быть понятым» [6, с. 16]. А коммуникация – это и есть способ быть понятым, в процессе общения объяснить тот или иной материал, то есть, это попытка донести свое мнение и свои собственные мысли.

Хоровой дирижер, педагог Л.М. Андреева в своем труде «Методика преподавания хорового дирижирования» отмечает: «Дирижер активно участвует в исполнении только через посредство жеста, без него он становится «немым». У дирижера, хорошо владеющего техникой, язык жестов полностью заменяет язык слов, и исполнители могут свободно «читать» по руке дирижера все его требования» [1, с. 15]. Автор высказывает мнение о том, что невербальная коммуникация является доминирующей, она может ускорить рабочий процесс, а следовательно, поможет и быстрее добиться поставленных целей и задач.

Так, по С. Казачкову, дирижер пользуется жестами, мимикой и пантомимическими движениями. Эти приемы характеризуются неудержимой силой влияния,

позволяющей дирижеру требовать от хорового коллектива молниеносной и безошибочной реакции. По мнению автора, именно двигательные процессы в дирижировании являются основой. С. Казачков пишет о том, что дирижерский жест – достаточно многообразный феномен. И все составляющие столь сложного явления не могут существовать друг без друга. Автор утверждает: «Дирижер, заимствуя материал из общечеловеческого и общедирижерского языка жестов, создает свой «словарь жестов», который ему служит, по выражению Ш. Мюнша, «для передачи того, что происходит в его душе» [2, с. 17].

Также С. Казачков пишет в своем труде о том, что невербальное мастерство дирижера должно быть не менее отработанным, чем вокальное и игровое, и не менее грациозным, чем техника балерины. Только тогда дирижер может утверждать, как Тосканини: «Моя палочка показывает, <...> почему вы играете иначе?». По С. Казачкову, язык жестов используется в жизни и в быту. Автор замечает, что люди в обычной жизни не тренируют жестикуляцию, но дирижеру, как и любому актеру, просто необходимо обучаться мастерству жеста. Хотелось бы привести в качестве примера его мысли: «По Станиславскому, артисту, точно грудному ребенку, приходится учиться всему с самого начала: смотреть, ходить, говорить и т. д. Все это мы умеем делать в жизни. Но беда в том, что в подавляющем большинстве мы это делаем плохо, не так, как установлено природой. На сцене надо смотреть, ходить, говорить иначе – лучше, нормальнее, чем в жизни, ближе к природе» [2, с. 19]. Следовательно, по Казачкову, основу дирижерского искусства формирует способность одарить коллектив единым настроением, пробудить единую музыкально-исполнительскую идею, нацелить его фантазию и воображение в единое направление и т. д. Также Казачков утверждает, что дирижер фиксирует и поддерживает связь с исполнителями, пластично претворяет образ музыкального материала

ла, замысел и настрой, заражая коллектив своим артистическим вдохновением, руководит звучностью и «вырисовывает» форму произведения. А для реализации этих замыслов нет других источников, за исключением мышечного аппарата, которым управляет идея, упорство, ощущения и слух дирижера. Но также особо значима «какая-то магическая сила», как ее называет С. Казачков, ощутимая от дирижера, которая выявляется через невербальную коммуникацию.

К. Кондрашин в своей книге «Мир дирижера» говорит о том, что жест – это распознавание нюансов. И здесь мы не можем не согласиться с автором, потому что только через жестикуляцию дирижер может донести до хористов необходимую ему силу звука. А глаза, по мнению автора, – это темперамент и непосредственно сама связь с музыкантами [3]. Хочется вспомнить известное выражение «глаза – зеркало души», которое оправдывает необходимую наполненность взгляда дирижера. Именно глазами руководитель может попросить или наказать, воодушевить и подбодрить и т. д.

Из вышесказанного следует, что многие педагоги и мастера приходят к выводам о том, что невербальная коммуникация является фундаментом в профессии дирижера, то есть незаменимым фактором является обладание развитой мимикой, точной жестикуляцией и красочной пан-

томимой, без которых дирижер-хормейстер не сможет полностью раскрыть весь свой потенциал. Великолепно высказался по этому поводу французский дирижер Ш. Мюнш: «Дирижёр должен быть за пультом, чтобы вдохновлять музыкантов, внушать им те эмоции, которые музыка вызывает в нем. А для этого в его распоряжении есть два средства: жест и взгляд. Порой выражение его глаз – значит больше, чем взмах руки или палочки» [4].

Подводя итог, нам хотелось бы отметить, что невербальная коммуникация является одним из важных компонентов в профессии дирижера-хормейстера. В сравнении с другими музыкально-исполнительскими специальностями, владение невербальными средствами становится основополагающей составляющей всего профессионального комплекса дирижера-хормейстера. А если провести параллель с другими творческими профессиями, в которых невербальный компонент также является весьма значимым, то, на наш взгляд, актёрское искусство окажется наиболее близким. Потому что актер, как и дирижер, не может состояться профессионально без развитой невербальной коммуникации. Отметим, что данное предположение может послужить отправной точкой для дальнейших исследований.

Литература:

1. Андреева, Л.М. Методика преподавания хорового дирижирования / Л.М. Андреева. – Москва : Музыка, 1969. – 118 с. – Текст : непосредственный.
2. Казачков, С.А. Дирижерский аппарат и его постановка / С.А. Казачков. – Москва : Музыка, 1967. – 111 с. – Текст : непосредственный.
3. Кондрашин, К.П. Мир дирижера / К.П. Кондрашин. – Москва : Музыка, 1976. – 192 с. – Текст : непосредственный.
4. Мюнш, Ш. Я – Дирижёр / Ш. Мюнш. – Москва : Музыка, 1982. – 63 с. – Текст : непосредственный.
5. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов. – Текст : электронный // Толковый словарь Ожегова : [сайт]. – 2020. – URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=30205>. (дата обращения 14.05.2020).
6. Ольхов, К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К.А. Ольхов. – Санкт-Петербург : Музыка, 1976. – 200 с. – Текст : непосредственный.

7. Пазовский, А.М. Записки дирижера / А.М. Пазовский. – Москва : Советский композитор, 1968. – 559 с. – Текст : непосредственный.

8. Сафронова, О.Г. Развитие коммуникативной культуры студентов музыкального колледжа в процессе хормейстерской подготовки : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / О.Г. Сафронова. – Челябинск, 2005. – 144 с. – Текст : непосредственный.

9. Философский энциклопедический словарь / под ред. С.С. Аверинцева. – 2-е изд. – Москва : Сов. энцикл., 1989. – 814 с. – Текст : непосредственный.

10. Якупов, П.В. Коммуникация: определение понятия, виды коммуникации и ее барьеры / П.В. Якупов. – Текст : электронный // CyberLeninka [сайт]. – 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikatsiya-opredelenie-ponyatiya-vidy-kommunikatsii-ee-bariery> (дата обращения 16.05.2020).

References:

1. Andreeva, L.M. Metodika преподаvanija horovogo dirizhirovanija / L.M. Andreeva. – Moskva : Muzyka, 1969. – 118 s. – Tekst : neposredstvennyj.

2. Kazachkov, S.A. Dirizherskij apparat i ego postanovka / S.A. Kazachkov. – Moskva : Muzyka, 1967. – 111 s. – Tekst : neposredstvennyj.

3. Kondrashin, K.P. Mir dirizhera / K.P. Kondrashin. – Moskva : Muzyka, 1976. – 192 s. – Tekst : neposredstvennyj.

4. Mjunsh, Sh. Ja – Dirizhior / Sh. Mjunsh. – Moskva : Muzyka, 1982. – 63 s. – Tekst : neposredstvennyj.

5. Ozhegov, S.I. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka / S.I. Ozhegov. – Tekst : jelektronnyj // Tolkovyj slovar' Ozhegova : [sajt]. – 2020. – URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=30205>. (data obrashhenija 14.05.2020).

6. Ol'hov, K.A. Voprosy teorii dirizherskoj tehniky i obuchenija horovyh dirizherov / K.A. Ol'hov. – Sankt-Peterburg : Muzyka, 1976. – 200 s. – Tekst : neposredstvennyj.

7. Pazovskij, A.M. Zapiski dirizhera / A.M. Pazovskij. – Moskva : Sovetskij kompozitor, 1968. – 559 s. – Tekst : neposredstvennyj.

8. Safronova, O.G. Razvitie kommunikativnoj kul'tury studentov muzykal'nogo kolledzha v processe hormejsterskoj podgotovki : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskix nauk / O.G. Safronova. – Cheljabinsk, 2005. – 144 s. – Tekst : neposredstvennyj.

9. Filosofskij jenciklopedicheskij slovar' / pod red. S.S. Averinceva. – 2-e izd. – Moskva : Sov. jencikl., 1989. – 814 s. – Tekst : neposredstvennyj.

10. Jakupov, P.V. Kommunikacija: opredelenie ponjatija, vidy kommunikacii i ee bar'ery / P.V. Jakupov. – Tekst : jelektronnyj // CyberLeninka [sajt]. – 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikatsiya-opredelenie-ponyatiya-vidy-kommunikatsii-ee-bariery> (data obrashhenija 16.05.2020).

Для цитирования: Секретова, Л.А. «Симфония» Л. Берлио как палимпсест литературных текстов / Л.А. Секретова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 30–35. – Библиогр.: с. 35 (4 назв.).

УДК. 78.071.1

Секретова Лариса Адольфовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

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

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

Россия, г. Челябинск

«СИМФОНИЯ» Л. БЕРИО КАК ПАЛИМПСЕСТ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТОВ

Аннотация. Статья посвящена монументальной пятичастной «Симфонии» для восьми голосов и оркестра, сочиненной Л. Берлио в 1968 году. Непреходящая идея всеобщего мира, особо актуальная в XX–XXI веках, становится одной из главных в симфонии и формирует ее концепцию. Вся симфония построена как коллаж цитат, в том числе – на материале ранее сочиненных произведений самого композитора.

Ключевые слова: интертекстуальность; цитата; постмодернизм; структурный канон; слово; смысл.

Larisa Sekretova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts them. P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of Department of History, Music Theory and Composition

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

«SYMPHONY» L. BERIO AS A PALIMPSET OF LITERARY TEXTS

Annotation: The article is dedicated to the monumental five-part “Symphony” for 8 voices and an orchestra composed by L. Berio in 1968. The enduring idea of universal peace, especially relevant in the 20th and 21st centuries, becomes one of the main ideas in the symphony and forms its concept. The whole symphony is built as a collage of quotes, including on the material of previously composed works of the composer himself.

Keywords: intertextuality; quote; postmodernism; structural canon; word; meaning.

Симфония Л. Берлио для восьми голосов и оркестра – произведение неординарное, яркое и знаковое для своего времени. В творчестве Л. Берлио, даже учитывая всю его масштабность и разносторонность, она занимает особое место. Премьера произведения состоялась в 1969 г. в Нью-Йорке и стала настоящим событием западной музыкальной культуры, некой «отправной точкой» в развитии музыкального искусства постмодернистского периода.

Произведение было написано по заказу Нью-Йоркского симфонического ор-

кестра. Уважение к руководителю этого оркестра – Л. Бернстайну композитор выразил посвящением ему Третьей части. Но в симфонии есть предназначения, не выписанные в заголовках: Вторая часть посвящена памяти М.Л. Кинга, а Третья, помимо вышеуказанного посвящения Л. Бернстайну, ещё и Г. Малеру. Что касается жанра, то сам композитор отмечал, что опирался на изначальный этимологический смысл слова «симфония», имея в виду «совместное звучание» (пер. с греч).

Традиционно в XX веке от симфонии, как циклического произведения, уже не требуется соответствия и следования классическому структурному канону. Но жанр по-прежнему подразумевает масштабность, концептуальность и многоаспектность содержания. В симфонии Л. Берлио основой концепции становится сама идея совместного звучания; своеобразный эмоциональный портрет и интеллектуальный анализ современной культурной ситуации. В произведении постоянно взаимодействует вечное, вневременное и сиюминутное, трагическое и забавное, утонченное и банальное.

С одной стороны, представлена запечатленная в звуках хроника: симфония создавалась композитором в годы действия политических потрясений. Здесь нашли отражение известные события 1968 г., более всего впечатлившие Берлио: выступления французского студенчества и убийство М.Л. Кинга, получившие широкий общественный резонанс в мире. С другой стороны, в симфонии присутствует мифологический слой в сочетании с авторскими комментариями. Л. Берлио на протяжении всей своей жизни испытывал интерес к мифологии, был знаком с работами В. Проппа («Морфология сказки»), изучал труды французского философа К. Леви-Стросса. Сам композитор отмечал: «Меня интересует в музыке то, что имитирует и в некотором смысле обрисовывает чудесный феномен, лежащий в основе языка: звук, становящийся смыслом» [4].

Поэтому поиск ведется не только на композиционном, но и на предкомпозиционном уровне, где оба материала (словесный и музыкальный) фигурируют как почти тождественные и взаимозаменяемые. Идея трактовки словесного языка как музыки и стирания грани между вербальным и невербальным уровнем выражения явилась генеральной идеей симфонии. Не менее важным для автора стало отображение многослойного среза современности, включая мифологический и исторический пласты. Столь многомерный замысел реа-

лизуется в композиции произведения многопланово.

Во-первых, по тембровому признаку явно выделяются два блока: вокальный и инструментальный. Восемь вокальных партий предназначены для октета «Swingle Singer», столь популярного в 60–70-е годы и ставшего музыкальным знаком своего времени – стремления к свободе и ухода от жесткой культурной стратификации и стандартизации.

Вокальный ряд, в свою очередь, дифференцируется на *пение* и *чтение*. Текст его разнообразен по истокам. В Первой и Пятой частях – это фрагменты бразильских мифов из книги Леви-Стросса «Сырое и вареное», во Второй части – имя М.Л. Кинга, в Третьей – пестрый коллаж, основанный на сочетании случайных реплик – лозунга выступлений французского студенчества; фразы, комментирующей происходящее в музыкальном тексте, и отрывков из романа С. Беккета «Неназываемый». Инструментальный ряд также дифференцирован. Его составляют не только инструменты академической традиции, но и характерные для джазово-эстрадного звучания саксофон, электроорган, клавишин.

Другой параметр дифференциации ткани симфонии следует по признаку «свое-чужое», причем как в музыкальном материале, так и в словесном тексте. При этом «чужое» разнородно. Прежде всего, отметим Скерцо Второй симфонии Малера, присутствующее в Третьей части плотным тематическим слоем. Помимо него наличествуют музыкальные цитаты из произведений разных эпох (от И. Баха и до А. Шенберга).

Все эти измерения образуют достаточно сложную композицию, которая разворачивается в пяти частях произведения. Она представляет собой единое целое, в котором все части неразрывно связаны между собой, в том числе и тональным планом. После увлечения сериализмом и электронной музыкой композитор приходит к некому синтезу, обращаясь к сред-

ствам традиционных тембров и тональному принципу. Тональный центр симфонии – *c-moll* выверен, прежде всего, по скерцо Второй симфонии Малера. В третьем такте Первой части звучит большой минорный септаккорд «*c-es-g-h*», который становится лейтгармонией и центральным элементом, завершающим первую и последнюю части. В звуковом ряду, на котором основана вторая часть, подчеркнута терция «*f-a*», выступающая в качестве своеобразной субдоминанты к основной тональности симфонии.

Все части симфонии выстраиваются в зеркально-симметричном порядке. Драматургическим центром является Третья часть, по масштабу вполне сопоставимая с остальными четырьмя частями. Симметричность всей композиции выявляется на разных уровнях: от внешних до более глубоких и скрытых. Две пары частей (1 и 5, 2 и 4) соответствуют друг другу пропорциями, темпами, характером использованных тембров. В структурном отношении все четыре части представляют собой свободные построения, опирающиеся на сквозной принцип развития с выделением обширной кульминационной зоны. Каждая часть открывается вступительным разделом, в котором заложено основное тематическое ядро.

Что касается обращения с вербальным текстом, то в каждой паре частей имеется свое индивидуальное решение. Соотношение пения и словесного текста в них различно. Так, в паре 1-й и 5-й частей чтение функционально закреплено: в Первой части – за басом, в Пятой – попеременно за всеми вокалистами. Объем чтения в этой паре частей неодинаков. Общим моментом является прерывание чтения в кульминационных зонах. В паре 2-й и 4-й частей чтение отсутствует.

Пение практически везде представлено звуковыми фонемами – прорываются гласные звуки и однослоговые образования. Так во Второй и Четвертой частях основной сквозной структуры становится постепенное собирание словесной фразы: от

напряженно звучащих фонем к слогам, от слогов – к словам, в результате чего собирается ключевая фраза (во 2 части – «*O Vifrtin Luter King*», в 4 части – «*Rose de sang*»).

В паре 1-й и 5-й частей аналогичны вступления – по характеру появления читаемого материала, прорастающего из поля фонем. Композитор использует здесь прием синхронного и имитационного сочетания различных текстов. Подобный процесс наблюдается и во второй части, но здесь синхронно пропеваются не тексты, а отдельные слоги и слова имени Мартина Лютера Кинга. Процесс сложения фразы происходит одновременно по горизонтали и вертикали, результатом чего становится завершение Второй части семизвучным аккордом, в котором кластерно сливаются все фонемы имени.

Композитор решает проблему финала методом реминисценций Пятой части одновременно с использованием принципа обрамления. «Подхват» словесной фразы Четвертой части вторит финальный фрагмент из Второй части без слов. Так же повторяется ситуация кристаллизации лейттаккорда из Первой части, и на протяжении всего финала возвращаются некоторые цитаты из Третьей части, рассредоточенные в разных голосах партитуры.

Третью – центральную часть симфонии сам Л. Берио характеризует как самую экспериментальную музыку, которую он когда-либо писал. Результат – своеобразный экскурс, проделанный на материале Третьей части симфонии Г. Малера. Этот малеровский фрагмент трактуется как «вместилище большого числа ассоциаций, которые множатся и разрастаются, будучи взаимосвязанными и вовлеченными в текучую структуру самого сочинения, взятого за основу» [2, с. 114].

Скерцо из Второй симфонии Малера (1894), в свою очередь, построено на автоцитате – песне из «Волшебного рога мальчика» (1892 г.) о проповеди Антония Падуанского рыбакам. Это сатира на весь род

людской, но одновременно и *perpetuum mobile*. Скерцо – гротесковый образ тщетности. Именно такая музыка избрана Берлиози в качестве пути, по которому он пускает музыкальный поток Третьей части своей Симфонии.

В целом, следуя типу композиции Скерцо Малера (сложная трехчастная *трио*), Берлиози сохраняет и общие моменты оформления: темповые обозначения и некоторые ремарки («*In ruhing fliegtnder bewender*» «*Vorwärts*»), размер 3/8, инструментовку цитируемого материала, тональный план. Берлиози прибегает к сравнению с «образом реки, реки, текущей через постоянно меняющиеся ландшафты, уходящей временами под землю» [Цит. по: 2, с. 115]. Функция, которую выполняет в Третьей части Скерцо Малера, заставляет вспомнить о средневековом принципе *cantus firmus*. А. Шнитке определяет композицию этой части как полистилистические вариации на *cantus firmus*. Скерцо Малера здесь и стержень, и фундамент, на котором выстраиваются другие голоса: вокальные и инструментальные. В них взаимодействуют множество цитат из таких произведений, как Четвертая симфония Г. Малера, «Море» К. Дебюсси, «Камерная музыка» П. Хиндемита, «Фантастическая симфония» Г. Берлиози, Концерт для скрипки с оркестром *D-dur* И. Брамса, «Группы» К. Штокхаузена и мн. др.

Остановимся на характере взаимодействия цитат, интересном как в композиционном, так и в семантическом аспектах. Одним из ярких примеров переплетения цитатного материала является краткое восьмитактное вступление до начала цитирования малеровского скерцо. Оно представляет собой комплекс цитат, которые сходны по своей композиционной функции: в контексте оригинала они занимали то же самое место в форме – начальное. Это фрагменты из Четвертой симфонии Малера, оркестровой пьесы Шенберга *op. 16* № 4. Вступительный коллаж совпадает с началом малеровского Скерцо. Звуковое пространство таким об-

разом строго организовано – все фрагменты объединены идеей «музыки начала», подчинены единой метрике, но также и сохраняют тональности оригиналов. Другой уровень связи между цитатами определяется их родством с основными смысловыми мотивами этой части: водной и танцевальной стихиями.

Танцевальность малеровского скерцо Берлиози усиливает цитатами из «Вальса» М. Равеля, балета И. Стравинского «Агон», «Кавалера розы» Р. Штрауса. С образом рыб Антония Падуанского ассоциативно связаны фрагменты «Моря» К. Дебюсси и сцены гибели Воццека на озере из одноименной оперы А. Берга. И здесь выявляется еще одна важная тема не только Третьей части, но и Симфонии в целом – образ погибшего героя. Изначально возникнув во Второй части (*O, King*), она прорастет в финале, где выражение «убитый герой» ляжет в основу текста.

Цитатный материал находит отражение в вокальной партии не только в виде словесных реплик. В ходе развития Третьей части вокальный ансамбль, помимо отдельных, не связанных с цитируемыми пластами мелодических линий, преподносит темы из Скерцо Малера, как бы подхватывая их у других инструментов. Иногда вокальная партия «переключается» на другой цитатный материал.

Вокальный ансамбль на протяжении всей части комментирует происходящее в музыке: так, цитата из пьесы Шенберга, имеющая заголовок «Перипетия», сопровождается возгласом вокального ансамбля «*O! перипетия!*»; аккорд из «Дара» П. Булеза появляется вместе с репликой тенора «*У меня есть подарок для вас*»; отрывок из «Фантастической симфонии» Г. Берлиози комментируется фразой «Фантастическое публичное представление»; при появлении цитаты из Скрипичного концерта А. Берга басы сообщают об исполнении концерта в размере $\frac{3}{4}$. А с появлением фрагмента из скрипичного концерта Брамса альт направляет «два скрипичных концерта», а сопрано указывает на метр «3/8» [4].

Помимо смысловых переплетений цитат следует отметить их интонационные связи, как со скерцо Малера, так и между собой. Не менее важным фактором объединения цитат является их тембровая однородность.

Обращает на себя внимание следующий факт: цитаты настолько умело встроены в текст, что подвергаются минимальным трансформациям, в то время как их связи выстроены весьма искусно. Таким образом, композиционный акцент делается на мастерски выполненную компоновку взаимодействующих цитат.

Собственно авторский материал симфонии обнаруживается в Третьей части, где автоцитаты оказываются промежуточным звеном между «своим» и «чужим» текстом. Поэтому главным проявлением «своего» в симфонии становятся отбор и компоновка цитатного материала, а также модус его преподнесения, которые отображают художественный замысел композитора. Сам Л. Берно так определил смысл этого раздела Симфонии: «он может быть понят как некий «искусно созданный объект» [2, с. 111].

Таким образом, Третья часть симфонии представляет собой многослойный феномен. При этом общее звучание вовсе не создает впечатление хаоса, но скорее многоликого целого, в котором выстраивается сложный и увлекательный коллаж различных пластов, вокальный и инструментальный ряд, академическое и неакадемическое начало. Задача композитора была крайне сложной: переосмыслить знаменитую симфонию Малера, услышать в ней что-то новое – при том, что она уже стала хрестоматийным образцом, безусловным шедевром. Музыка Малера в его интерпретации проходит сложный путь от серьезного драматического концептуализма к иронически-бесстрастной постмодернистской игре – путь от Симфонии к «Симфонии».

Существенно, что для Л. Берно в стилистическом коллаже Симфонии была важна не столько подчеркнутая несовме-

стимость отдельных элементов, а, напротив – объединяющее их начало:

«Я хотел показать в сочинении разные явления, происходящие в разных точках и при этом объединить их. То есть основная идея симфонии – попытка уравновесить центробежную силу современного, такого сложного, многообразного, многоликого мира силой центростремительной» [4].

Подытоживая вышесказанное, можно констатировать: в Третьей части в одновременности сосуществуют музыкальные принципы доклассической, классицистической эпохи и XX–XXI веков, подчеркнутые текстами музыкальных цитат.

Есть в композиции симфонии еще один пласт: комментирующие реплики вокального ансамбля. Своеобразным комментированием можно считать и сольфеджирование тематизма Скерцо Малера неакадемическими голосами ансамбля «Swingle Singers». В результате в симфонии появляется момент отстранения, взгляда со стороны, что, как известно, является характерным признаком «театра представления».

Итак, симфония Л. Берно предстает перед нами как явление, характерное для эстетики XX–XXI вв. Об этом свидетельствуют: отказ от причинно-следственных связей, ценностной иерархии высокого и низкого; музыкального и немзыкального; хронологических последовательностей в сопоставлении культурно-стилевых слоев и цитат.

В одном из интервью композитор так раскрывает свое видение этого современного состояния культуры: «мы постоянно носим на своих плечах и в себе наших предшественников – уйму опытов, слой пыли на наших плечах. <...> Никакой *tabula rasa* не может быть, особенно в музыке XX века» [2, с. 113].

Другой важный ракурс Симфонии Берно – органичное взаимодействие музыки и литературы, где средства этих двух искусств не просто складываются, но образуют систему нелинейных связей, со-

здают многоуровневое целое, единый музыкально-литературный организм.

Сложная парадигма музыкально-литературных отражений глубоко симптоматична для искусства нашего времени: грани между музыкой и литературой становятся все более условными, и зачастую

процессы, происходящие в одном виде искусства, лучше видятся сквозь призму другого. Изобретательно выстроенный музыкально-литературный палимпсест становится ключевым жанром в искусстве XX века, своеобразным воплощением музыки будущего.

Литература:

1. Ильин, И.П. Постмодернизм : словарь терминов / И.П. Ильин. – Москва : Высшая школа, 2001. – 396 с. – Текст : непосредственный.

2. Кириллина, Л.А. Лючано Берлио / Л.А. Кириллина. – Текст : непосредственный // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. – Вып. 2. – Москва : Музыка, 1995. – С. 111–120.

3. Шнитке, А.Г. Третья часть «Симфонии» Л. Берлио / А.Г. Шнитке. – Текст : непосредственный // **Статьи** о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. – Москва : Композитор, 2004. – С. 88–91.

4. Творчество Берлио и современность. – Текст : электронный // Новая музыкальная газета : электронный журнал. – URL: <http://musicnews.kz/tvorchestvo-luciano-berio-i-sovremennost/>. – Дата публикации: 28.10 2015.

References:

1. Il'in, I.P. Postmodernizm : slovar' terminov / I.P. Il'in. – Moskva : Vysshaya shkola, 2001. – 396 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Kirillina, L.A. Lyuchano Berio / L.A. Kirillina. – Tekst : neposredstvennyy // XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki i dokumenty. – Vyp. 2. – Moskva : Muzyka, 1995. – S. 111–120.

3. Shnitke, A.G. Tret'ya chast' «Simfonii» L. Berio / A.G. Shnitke. – Tekst : neposredstvennyy // Stat'i o muzyke / red.-sost. A. Ivashkin. – Moskva : Kompozitor, 2004. – S. 88–91.

4. Tvorchestvo Berio i sovremennost'. – Tekst : elektronnyy // Novaya muzykal'naya gazeta : elektronnyy zhurnal. – URL: <http://musicnews.kz/tvorchestvo-luciano-berio-i-sovremennost/>. – Data publikatsii: 28.10 2015.

Для цитирования: Степанова, Н.В. Применение технологии тематической дискуссии в обучении музыканта-исполнителя / Н.В. Степанова – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 36–41. – Библиогр.: с. 41 (5 назв.).

УДК 37.01

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

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИИ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ДИСКУССИИ В ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Аннотация. Автор обосновывает актуальность применения технологии тематической дискуссии в обучении музыканта-исполнителя. В статье описаны организация и содержание технологии тематической дискуссии, раскрыты особенности ее внедрения в практику индивидуального обучения музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: технология; дискуссия; индивидуальная форма обучения; ансамблевое исполнительство; профессиональная деятельность.

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

APPLICATION OF THEMATIC DISCUSSION TECHNOLOGY IN THE TRAINING OF A MUSICIAN-PERFORMER

Annotation. The author substantiates the relevance of using the technology of thematic discussion in the training of a musician-performer. The article describes the organization and content of the technology of thematic discussion, reveals the features of its implementation in the practice of individual training of a musician-performer.

Keywords: technology; discussion; individual form of training; ensemble performance; professional activity.

Современная отечественная система классического музыкального образования имеет давние и прочные традиции подготовки высококвалифицированных специалистов. Следует отметить, что традиционное обучение музыкантов-исполнителей ориентировано на использование преимущественно академических форм и методов учебной работы, направленных на приоритетное развитие исполнительского мастерства музыканта. Му-

зыкально-исполнительское мастерство – понятие многоаспективное, включающее совокупность взаимосвязанных компонентов, которые определяют уровень развития специальных музыкальных способностей и протекание психических познавательных процессов и обуславливают, в конечном счете, успешность профессиональной деятельности музыканта-исполнителя. Однако будущему специалисту для эффективного функционирования

в профессиональной среде недостаточно фундаментальных музыкальных знаний и владения навыками исполнительского мастерства. Плодотворное и эффективное взаимодействие в условиях профессиональной творческой деятельности определяется наличием у специалиста-музыканта широкого арсенала коммуникативных качеств, ориентированных на диалогические процессы. Это, в свою очередь, требует сбалансированной подготовки специалиста, органично сочетающей профессионально-технологические и социально-коммуникативные аспекты.

Поиск оптимальных форм обучения музыканта-исполнителя становится актуальной задачей современной системы академического музыкального образования. Сегодня в системе профессиональной подготовки музыканта-исполнителя необходимо применять активно-деятельностные технологии, максимально актуализирующие развитие мышления, речи, коммуникативного и деятельностного потенциала, что позволит будущему специалисту приспособиться к реалиям жизни и адаптироваться в профессионально-творческой среде. Основной трудностью применения этих технологий в исполнительских классах является индивидуальная форма обучения. Наиболее эффективной вариантом совместной творческой деятельности в рамках индивидуальных музыкальных дисциплин, на наш взгляд, является применение различных форм ансамблевого исполнительства, таких как камерный ансамбль, фортепианный ансамбль, фортепианный дуэт.

Идея организации обучения во взаимодействии была заложена в начале XX века американским философом и педагогом Дж. Дьюи, которая в дальнейшем преобразовалась в форму организации интерактивного образовательного процесса. Интерактивное обучение (англ. interaction, лат. inter – между и actio деятельность и определяется как взаимодействие, взаимное влияние людей или групп друг на друга) ориентировано на развитие способно-

сти субъектов обучения продуктивно взаимодействовать в рамках коллективной деятельности. Такая «встроенность» деятельности субъекта в контекст отношений с другими субъектами в процессе обучения становится средством «непрерывного выхода человека за пределы самого себя» [5, с. 84], активизируя взаимообмен информацией, умениями, навыками, опытом, эмоциями и т. д.

К активным профессионально-ориентированным видам обучения относится и рассматриваемая нами технология тематической дискуссии. Она базируется на широко применяемом в педагогической практике методе дискуссии, который имеет множество различных вариантов: «метод дискуссионной деятельности» (М.В. Кларин), «деловая дискуссия как метод активного обучения» (А.А. Вербицкий, Е.С. Полат, С.Д. Смирнов, Л.Д. Столяренко и др.), «дискуссия как метод контролируемого общения» (А.П. Панфилова), «дискуссия как метод стимулирования и мотивации учебно-познавательной деятельности» (В.А. Сластёнин, И.Ф. Исаев, А.М. Смолкин и др.). Следует отметить, что вопрос о границах применения педагогических технологий и их эффективности в гуманитарных дисциплинах до сих пор вызывает дискуссию. Постановка данного вопроса, на наш взгляд, актуальна, так как каждая педагогическая технология (как и каждый отдельный метод обучения и воспитания) отличается присущим только ей образовательным потенциалом. Технология, как и традиционно реализуемые в обучении музыканта-исполнителя педагогические методы, являются способами достижения поставленной цели. Разницу между ними определяет уровень инструментальности (технологичности), обеспечивающий «проработанность и алгоритмичность» конкретных педагогических действий, таких как постановка цели, поэтапность действий, воспроизводимость технологии и гарантированность результата образовательной деятельности.

Тематическая дискуссия (от лат. *discussion* – исследование, рассмотрение, разбор), как уже отмечалось выше, относится к одной из современных технологий профессионально-ориентированного обучения, которая заключается в коллективном обсуждении проблемы, вопроса или информации. Ее реализация осуществляется через взаимодействие теории и практики, индивидуальной и коллективной работы, учебы и игры, наставничества (тьюторства) и самообразования. Технология тематической дискуссии представляет собой форму сопоставления альтернативных позиций участников межличностного взаимодействия и нахождение совместного приемлемого для обеих сторон единого мнения. Целью применения технологии дискуссии является развитие у студентов коммуникативного потенциала, умения формулировать свои мысли, умения заявить о своей позиции и отстоять ее, умение снять противоречия, способствующие сближению позиций взаимодействующих партнеров и т. д. Предлагаемые преподавателем темы для дискуссий должны быть максимально приближены к запросам будущей профессиональной деятельности, чтобы студенты могли на практике применить приобретенные знания, умения и навыки.

В учебной музыкальной практике технология дискуссии традиционно применяется при изучении музыкально-теоретических дисциплин, таких, как «Анализ музыкальных произведений», «Гармония», «Музыкальная литература» и т. д., которые проходят в условиях групповых занятий. Она предполагает коллективное обсуждение вопросов, связанных с раскрытием содержания музыкального произведения и анализом средств его воплощения (композиции, гармонии, тематизма и т. п.). В исполнительских классах, активные технологии применяются весьма незначительно и фрагментарно. Поэтому особую актуальность и новизну приобретает их использование в практике преподавания индивидуальных дисци-

плин. Использование данной технологии позволяет студентам приобрести определенную свободу владения языком, оперирования теоретическими понятиями, посредством которых осуществляется информационный обмен между участниками дискуссии. Навык «говорения» или вербализации своей исполнительской «Я-позиции» у сегодняшнего студента развит достаточно слабо, поскольку все аспекты музыкант-исполнитель анализирует внутри себя и многие задачи решает интуитивно. Если мы говорим о сотрудничестве в профессиональной сфере, то будущим профессионалам необходимо уметь согласовывать свои совместные действия, «проговаривать» возможные логико-смысловые варианты этих действий. Важно, чтобы намерения каждого участника были изложены доступно, четко, грамотно и лаконично, чтобы транслируемая информация была понятна. Это обеспечивает быстрое вхождение в контакт, поскольку только с понимающим твою «Я-позицию» партнерам возможно находить взаимоприемлемые, конструктивные, скоординированные решения. Очевидно, что чем выше уровень культуры, эрудиции в различных областях знания, тем эффективнее работает эта технология в направлении соединения аналитической и эмоциональной составляющих, соотношения «индивидуального» и «коллективного» [1, с. 18]. Важность этого аспекта подчеркивает и высказывание Д.Ф. Ойстраха: «Отдельный исполнитель не может дать окончательный вариант, эталон, образец. Важно взаимовлияние нескольких музыкантов, искусство которых дополняет друг друга, развивает найденное ранее» [Цит. по: 3, с. 18].

Рассмотрим, как на практике реализуется технология тематической дискуссии. Ее применение наиболее целесообразно, на наш взгляд, на начальной стадии работы исполнителей над музыкальным произведением, когда анализу и осмыслению подвергается широкий круг исполнительских проблем – от самых общих, каса-

ющихся постижения смысла, образного содержания произведения, его музыкальной драматургии, вопросов формообразования, до частных, связанных с нахождением конкретных исполнительских приемов технической реализации авторского замысла. Общий план дискуссии, независимо от формы ее реализации, включает следующие структурные компоненты: 1) постановка проблемы дискуссии и изложение рабочей гипотезы, обусловленной предметом дискуссии; 2) определение позиций партнеров и изложение их аргументов; 3) введение контраргумента и столкновение партнерских позиций; 4) подведение итогов и анализ дискуссии.

Особенность технология тематической дискуссии заключается в том, что она «работает» при включении механизма противоречия, который активизирует процессы взаимодействия. Противоречие между аргументом-убеждением и контраргументом-опровержением выступает источником взаимодействия сторон и побуждает к поиску взаимоприемлемых решений. Поиск согласованных совместных действий, учитывая разность исходных позиций, интенсифицирует развитие коммуникативного потенциала. Преподаватель в этом процессе выполняет организующую и контролирующую функции, чтобы избежать стихийности и спонтанности его развития. Дискуссия не должна перерасти в полемику, поскольку, по меткому выражению Н.Е. Перельмана, «в спорах рождается не только истина, но и враждебность» [4, с. 17]. Поэтому учебной дискуссии предшествует серьезная методическая подготовка, которая позволит преподавателю направлять взаимодействие ансамблевых исполнителей в системе аргумент-контраргумент в конструктивное русло. Для этого преподавателю необходимо разработать подробный план домашних заданий и вопросов, которые дают студентам возможность самостоятельно осмыслить предметное содержание тематической дискуссии (предварительно погрузиться в проблему, актуализировать соответствующие знания, найти

необходимую информацию и т. д.). Следует отметить, что учебные домашние задания дают студентам возможность самостоятельного поиска информации для формирования первоначальных знаний о композиторе и исполняемом произведении. Когда некоторая знаниево-информационная база сформирована, студенту предлагаются вопросы для домашней работы, направленные на осмысление эмоционально-образного содержания музыкального произведения и анализ исполнительских средств его реализации. Впоследствии такой вид работы благоприятствует формированию у студентов навыка «говорения», позволяющего находить множество словесных выражений, метафор при характеристике музыкального образа.

Когда подготовительный этап успешно пройден, преподаватель определяет позиции партнеров, которые задают характер дискуссии. При этом характер дискуссии может быть различным, но партнерские действия должны быть ориентированы на выработку совместных исполнительских решений. Источник контраргумента в зависимости от учебной ситуации может быть вариативен: им может выступать как один из партнеров ансамблевого коллектива, так и преподаватель. Рассмотрим оба варианта последовательно.

1. «Партнерское противостояние» предполагает разность исполнительских позиций, что всегда обостряет дискуссию и повышает ее «градус». Между исполнителями завязывается спор, движимый активным, непримиримым позиционированием собственного мнения со стороны каждого участника. В случае возникновения затруднений, если ансамблевым партнерам не удастся выработать единые исполнительские критерии, преподаватель входит с ними в контакт посредством вопросов, которые направляют исполнителей на поиск взаимоприемлемого, оптимального для обеих сторон решения. Это могут быть наводящие вопросы, например: чем обусловлено Ваше утверждение? Какие компоненты ансамблевой партитуры под-

тверждают Вашу позицию? Какие выразительные средства в данном произведении формируют Ваше утверждение? Преподаватель может использовать провоцирующие вопросы, например: какой из предложенных вариантов исполнительского решения, на Ваш взгляд, наиболее убедителен? Почему Вы считаете точку зрения Вашего партнера несостоятельной? Какие аргументы партнера вызывают у Вас наибольшее неприятие? И почему? Подобное участие преподавателя помогает определять и уточнять позиции партнеров, соизмерять их музыкальные представления и взгляды по обсуждаемой проблеме, координируя тем самым процесс взаимодействия исполнителей и направляя ход дискуссии в конструктивное русло.

2. «Партнерское взаимодополнение» предполагает ситуацию, когда партнерские позиции не противоречат друг другу, что может быть обусловлено не только их совпадением, но и некоторой пассивностью, нерешительностью исполнителей, связанной с отсутствием у них опыта ведения дискуссии. Источник контраргумента-опровержения в данной ситуации исходит от преподавателя. Ему необходимо выдвинуть контраргумент-импульс, чтобы активизировать механизм противоречия, поскольку, даже при совпадении исполнительских точек зрения всегда возможны дополнения сторон, варианты альтернативных позиций. Такой контраргумент преподавателя «подталкивает» студентов на высказывание собственной точки зрения и проверку ее состоятельности в практических исполнительских действиях. Иллюстративным контраргументом может стать и исполнительский показ. Часто яркое воспроизведение преподавателем на инструменте неверной исполнительской позиции студента наглядно демонстрирует ее несостоятельность. Затем преподаватель может попросить студента сопоставить «иллюстрацию-показ» и его исполнение, прокомментировав собственные ошибки. Убедительность контраргументу преподавателя могут придавать му-

зыкальные «цитаты», например, прослушивание фрагментов изучаемого произведения в различных исполнительских версиях, просмотр видеозаписей открытых уроков авторитетных педагогов и ансамблевых исполнителей и т. д.

Круг актуальных вопросов взаимодействия ансамблевых исполнителей достаточно широк и любой из его компонентов, касающихся как эмоционально-образного содержания произведения, так и операционально-технологических средств его реализации, может стать одним из аспектов предмета учебной тематической дискуссии.

Заключительным этапом учебной дискуссии является ее анализ. Студенты вместе с преподавателем разбирают ход дискуссии. Преподаватель обращает внимание на содержательность и точность выражения мыслей студентов, умение использовать приемы доказательства и опровержения для получения обратной связи, поэтому оценивается логичность, убедительность их аргументов и контраргументов. Не менее важно оценить степень взаимопонимания и качество межличностных контактов между участниками тематической дискуссии, что может свидетельствовать о более или менее интенсивном развитии у них коммуникативного потенциала, необходимого в совместном творческом процессе. Для этого целесообразно провести устный или письменный опрос студентов.

Таким образом, актуальность применения технологии тематической дискуссии в обучении музыканта-исполнителя заключается в возможности приобретения опыта, знаний, умений и навыков в системе творческого взаимодействия, которое может быть реализовано, как показывает практика, не только в коллективных формах обучения, но и в индивидуальных, которые способствуют комплексному становлению личности музыканта-исполнителя в единстве профессионально-технологических и социально-коммуникативных аспектов.

Литература:

1. Благой, Д.Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д.Д. Благой. – Текст : непосредственный // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / под ред. К.Х. Аджемова. – Москва : Музыка, 1979. – С. 5–31.
2. Вербицкий, А.А. Психолого-педагогические особенности контекстного обучения / А.А. Вербицкий. – Москва : Знание, 1987. – 109 с. – Текст : непосредственный.
3. Гайдамович, Т.А. Избранное / Т.А. Гайдамович. – Москва : Музыка, 2004. – 544 с. : ил., нот. – Текст : непосредственный.
4. Перельман, Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения / Н.Е. Перельман. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 152 с. – Текст : непосредственный.
5. Смирнов, С.Д. Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / С.Д. Смирнов. – 3-е изд., стер. – Москва : Академия, 2007. – 400 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Blagoy, D.D. Iskusstvo kamernogo ansamblya i muzykal'no-pedagogicheskiy protsess / D.D. Blagoy. – Tekst : neposredstvennyy // Kamernyy ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo / pod red. K.Kh. Adzhemova. – Moskva : Muzyka, 1979. – S. 5–31.
2. Verbitskiy, A.A. Psikhologo-pedagogicheskie osobennosti kontekstnogo obucheniya / A.A. Verbitskiy. – Moskva : Znanie, 1987. – 109 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Gaydamovich, T.A. Izbrannoe / T.A. Gaydamovich. – Moskva : Muzyka, 2004. – 544 s. : il., not. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Perel'man, N.E. V klasse royalya. Korotkie rassuzhdeniya / N.E. Perel'man. – Moskva : Klassika-XXI, 2003. – 152 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Smirnov, S.D. Pedagogika i psikhologiya vysshego obrazovaniya: ot deyatel'nosti k lichnosti : uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy / S.D. Smirnov. – 3-e izd., ster. – Moskva : Akademiya, 2007. – 400 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Трифонова, Г.С. Акоп Григорян: живопись как способ единения с миром. К 100-летию со дня рождения уральского и армянского художника / Г.С. Трифонова – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 42–53. – Библиогр.: с. 51 (23 назв.).

УДК 75.03

Трифонова Галина Семеновна,

кандидат исторических наук, доцент, член Союза художников России,
руководитель регионального отделения Общероссийской организации историков
искусства и художественных критиков «Ассоциация искусствоведов»;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин
E-mail: trifonovagalina@rambler.ru
Россия, г. Челябинск

**АКОП ГРИГОРЯН: ЖИВОПИСЬ КАК СПОСОБ ЕДИНЕНИЯ С МИРОМ.
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ УРАЛЬСКОГО И АРМЯНСКОГО ХУДОЖНИКА**

Аннотация. В статье раскрывается и осмысливается творческая судьба талантливого живописца советского времени Акопа Оганесовича Григоряна (1919/1920–1995), принадлежащего к живописной традиции России и Армении и опирающегося в своем творчестве на старых европейских мастеров-колористов. В сплаве художественных традиций сформировался живописный дар художника, ярче всего выразивший мироощущение древней и современной армянской духовной и художественной культуры.

Синтез основ русской, европейской и армянской живописной культуры с эмоционально-романтическим мироощущением и чувством историзма позволили художнику создать богатое творческое наследие, разошедшееся по музейным собраниям России. Художник-фронтвик, патриот большой страны, Григорян получил образование в Армении и в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. В течение тридцати лет жил и творчески работал попеременно в Челябинске и в Ереване. В статье дается анализ образного строя произведений А.О. Григоряна, вскрываются основы языка его живописи, мировоззренческие и духовно-нравственные принципы его жизни и творчества.

Ключевые слова: Акоп Григорян; живописные традиции; творческий путь; художник-фронтвик; армянские художники в Челябинске.

Galina Trifonova,

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

**NAKOB GRIORYAN: PAINTING AS A WAY TO CONNECT WITH THE WORLD.
ON THE 100TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE URAL AND ARMENIAN ARTIST**

Annotation. The article reveals and comprehends the creative fate of the talented Soviet painter Nakhob Oganessovich Grigoryan (1919/1920–1995), who belongs to the painting tradition of

Russia and Armenia and relies in his work on the old European masters-colorists. In the fusion of artistic traditions, the artist's artistic gift was formed, which most clearly expressed the worldview of the ancient and modern Armenian spiritual and artistic culture.

The synthesis of the foundations of Russian, European and Armenian painting culture with an emotional and romantic attitude and a sense of historicism allowed the artist to create a rich creative heritage that has spread through the Museum collections of Russia. A veteran artist, a patriot of a large country, Grigoryan was educated in Armenia and at the Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin, for thirty years, he lived and worked creatively alternately in Chelyabinsk in Yerevan. The article analyzes the figurative structure of A. O. Grigoryan's works. The author reveals the basics of the language of his painting, the worldview and spiritual and moral principles of his life and work.

Keywords: *Hakob Grigoryan; painting tradition; creative path; of the painter front-line artist; Armenian artists in Chelyabinsk.*

Художественная культура Южного Урала с конца XX века вступила в полосу столетий художников – ее представителей. В настоящее время мы отмечаем вековую дату художников, родившихся в начале советского времени.



**Акоп Григорян.
Крайний Север, Губа Долгая. 1942.
Бригада торпедных катеров. Фотокопия.**

Год рождения Акопа Григоряна – 1919/1920. В конце XX века он завершил свой земной путь. И оставил живую и объемно-голографическую память о себе как о

личности и свои живописные работы. Географическая карта его земных странствований: Армения, Лениканан (ранее – Александрополь), местность древней Армении, именуемая Гюмри – место рождения и учебы в студии С. Меркурова, где своим талантом он обратил внимание учителей; Ереван и учеба в художественном училище; Крайний Север – Губа Долгая [23], служба в армии, перешедшая в защиту Родины в годы Великой Отечественной войны там же, на Севере, в бригаде торпедных катеров; затем снова Ереван, учеба в Художественном институте, перевод в Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры имени И.Е. Репина; после окончания переезд в Челябинск (по месту жительства семьи жены), с 1953 года жизнь и работа в Челябинске и Ереване, попеременно и параллельно, в 1980 отъезд на родину, частые наезды в Челябинск, последний – на свою персональную выставку 1994 года. Умер в Ереване 13 октября 1995 в день святого Григория Армянского, просветителя Армении [10, с. 157–164; 18, с. 286; 21, с. 208; 22, с. 985].

В советское время в искусстве Челябинска в послевоенные годы образовалась насыщенная интересными творческими личностями среда. За последние полвека к этой теме обращались многие журналисты, культурологи и искусствоведы [6; 9; 16; 17, с. 12–13]. Тема интереснейшая и богатейшая для разработки. Челябинск оказался на Южном Урале городом, куда стекались пути жизни и творчества поэтов и прозаиков, музыкантов, режиссеров и ар-

тистов, живописцев и скульпторов, архитекторов. Промышленность с её заводами, наука с научно-исследовательскими институтами, искусство театральное, музыкальное, изобразительное, декоративное, рост строительства и развитие архитектуры [5, с. 6–8; 16, с.178–179, 182–183] привлекали в город яркие индивидуальности, богатые талантами творческие личности. 1930-е и 1960-е годы – время двух мощных творческих взлетов искусства на Южном Урале, чрезвычайно продуктивное время его расцвета. Этого состояния искусство достигло во многом благодаря политике государства и его организационным мерам, а также магнетической притягательности Урала, природные богатства которого становились основанием для развития промышленности и богатства государства, объединявшего на федеративной основе республики и народы, проживавшие на территории России с дореволюционных времен. И, конечно, благодаря яркому созвездию талантов, раскрывшихся в послевоенное время. В творческом содружестве и соревновании художников и артистов разных национальностей искусство бурно развивалось в послевоенные годы, насыщаясь и обогащаясь новыми идеями и образами. 1950-е и особенно 1960-е – время, когда молодые художники, получившие прекрасное образование в столичных вузах, вступили на путь самостоятельного творчества в атмосфере, насыщенной героическими настроениями народа-победителя. Нравственный базис послевоенного времени был прочен и высок, его несли в себе фронтовики, которых было немало среди художников. Поколение художников-фронтовиков, закалившихся духом на фронтах Великой Отечественной, до конца жизни пронесло опыт гражданских и нравственных ценностей; под конец жизни они стали свидетелями развала и распада идеалов и государства, за которые они сражались на фронтах с фашизмом.

В сформировавшемся к 1950-м годам многонациональном коллективе челябинских художников, объединенных с 1935 года в Челябинскую организацию Союза художников СССР, неожиданно творчески

сильно выступили армянские художники: в 1953-м после окончания Репинского института приехал из Ленинграда Акоп Григорян, в 1956-м из Еревана после окончания художественного училища имени Ф. Терлемезяна (которое стало средней ступенью в художественном образовании А.О. Григоряна) – скульптор Вардкес Авакян, привлеченный месторождениями мрамора в Баландино и Коелге [1; 2]; в эти же годы в Челябинск прибыла после окончания Ленинградского академического института имени И.Е. Репина супружеская чета живописцев – Кнарик Оганесян [7, с. 38–40] и Рубен Габриэлян [3]. Эти художники внесли острый творческий заряд, который ощущался в художественной среде в меньшей или большей степени всю вторую половину XX века. В середине 1960-х из Челябинска К. Оганесян и Р. Габриэлян возвратились на свою родину, в 1980-м уехал в Армению и только наездами посещал Челябинск А. Григорян. Самыми крепкими оказались связи с Южным Уралом у Вардеса Айковича Авакяна: в его мастерской в центре города – лес мраморных скульптур, в которые художник по-прежнему вдыхает душу, одухотворяя холодный чистый и прекрасный в руках скульптора камень [1; 2].

Каждый из четырех художников родом из Армении выразил неповторимо творческую индивидуальность, вместе с тем проявив национальный характер видения, понимания природы, жизни и искусства, пластики формы. При этом достигнув в своем творчестве нерасторжимо сплава – каждый по-своему, с европейской или русской художественной традицией.

В творчестве Кнарик Оганесян отчетливо живописное начало, свойственное армянской живописной школе, Рубену Габриэлян – модернистские искания современного отечественного искусства в соприкосновении с европейскими тенденциями Пикассо, Модильяни, Ренато Гуттузо, но больше всего – парижской школы.

... В судьбах художников часто последним периодом жизни измеряется путь и достижения в искусстве. В творчестве

Акопа Григоряна именно последнее двадцатилетие стало выражением сущности его творчества. В живописи последнего периода творчества 1970–1990-х он нашел способ выразить обретение глубинных корней национального исторического мироощущения армян, понимание колоризма как продолжения традиций европейских старых мастеров и импрессионизма, живописности русских и армянских художников начала XX века.

Светлая и нежная гамма пейзажей 1950-х – начала 1970-х годов усложняется тонкими сочетаниями пряных легких смешанных тонов, напоминающих средневековую армянскую миниатюру, наполняющую рукописи, написанные строгим и изысканным шрифтом армянской письменности народа, первого на Кавказе и в Закавказье принявшего в 343 г. христианство.

Постепенно живопись Григоряна насыщается пастозной густотой плавящихся красок в живописных произведениях 1980-х и особенно 1990-х годов. Плоскость живописной основы – холста, а все чаще – толстого прессованного и плотного, как каменная стена, картона принимает на себя густые наслоения красок, которые сами изнутри горят как раскаленный камень.

В творчестве Акопа Оганесовича Григоряна история народа и земли Армении отражается богатством сплавов живописных отношений, создавая сюиты бесконечно продолжающихся и переходящих из пейзажа в пейзаж, в натюрморты, в лирические взволнованные притчевые сюжеты печальных шествий, ликующих празднеств, одиноких путников, терпеливо несущих свою нелегкую ношу. При этом сюжет и тема прочитываются не столько через фабулу – она едва ясно намечена, а как бы сквозь дымку воспоминаний и переживаний... Художник не стремился к четкой академической обрисовке контуров и предметов, его стихия – свободное импровизационное движение кисти; дыхание художника и ритм его сердца согласуется с трепетом форм засохших букетов цветов, наполовину окаменевших кряжистых деревьев, склонившихся над теплым и уют-

ным миром старых армянских селений с свободно расставленными каменными жилищами и монолитными церквями с конусовидным вместо купола завершением барабанов. Палитра живописца – крутое месиво переливающихся тонов, из-под которых проступают, как угли в догорающем костре, опаленные затухающие краски [20, с. 4–10].

Учась в Ленинграде, Акоп Григорян постоянно бывал в Эрмитаже. Насмотревшись его живописи в челябинской мастерской, я часто неожиданно наталкивалась на знакомые мне колористические мотивы у мастеров XVII – конца XIX в экспозициях Эрмитажа и ГМИИ имени А.С. Пушкина в Москве. И вспоминались работы Григоряна. Становилось ясно, что Акоп Григорян очень многое из европейского искусства живописи пропустил сквозь свое видение. Не прошел он и мимо старых голландцев. Очевидно, что особенно ему был близок Рембрандт – в 1960-е годы глубина чувств и трагичность человеческого бытия в его творчестве с особой силой открылись и откликнулись в духовном мире наших соотечественников.

Рембрандтовское мироощущение и миропонимание наполняет замечательные произведения, исполненные Григоряном в 1970–80-е годы – портреты вершинных духовных исторических героев человечества, реальных и литературных: Лев Толстой, Иван Федоров, Александр Пушкин, арабский мыслитель и поэт Абу-ал-Али-Маари, Леонардо, Бетховен, Дон Кихот... К счастью, все эти картины-портреты были тогда же приобретены при большой заинтересованности научных сотрудников Челябинской областной картинной галереи в ее собрание. Уже четверть века мы не видели их. В общении с ними общество очень нуждается сегодня, в наше драматичное время...

Говоря о движении художника к совершенствованию, с полным основанием можно утверждать, что в разворачивании таланта живописца Григоряна сыграло свою роль внимание и заинтересованность, проявленные к его творчеству со стороны ряда челябинских художников и

сотрудников Челябинской картинной галереи. Его отношение к живописи было принципиально отличным от челябинских живописцев. Начиная с конца 1970-х, мы часто бывали в мастерской художника на ул. Омской и просматривали его новые работы, особенно при подготовке его первой персональной выставки в 1979 году. Потребность в зрителе, в обсуждении того, чем он неотрывно жил и что выражал в своей живописи, была у Григоряна огромной.

За его плечами стоял большой опыт жизни и проживания в искусстве. Сильнейшие впечатления детства в родной Армении – осознание пространств горных долин, рек, стремящихся по ущелью, и необъятной высоты неба; в годы войны, когда молодой художник-южанин – защитник отечества шел с донесением в военную часть вдоль норвежской границы среди бескрайнего снега и льда один на один с необъятной ледяной пустыней Северного Ледовитого океана, в каком-то совершенно абстрактном пространстве... Придет время, и все накопленное в опыте он начнёт переливать в 1970–1990-е годы в живопись.

Очевидно, этот духовный опыт был подготовкой к пути самоопределения в искусстве. Открытия старых мастеров XVII в. в годы учебы в Институте живописи, скульптуры и архитектуры в Ленинграде стали вектором в передаче сущностной человеческой экзистенции – состояния один на один с миром. Время, переходившее в вечность, история, древность и современность, природа, душа человека – все образовывало в сознании и чувствах художника некий слиток, сплавленный чувством любви и отношения к человеку как драгоценности. Художник обладал чувством наивного доверия к окружающим, любви и сердечности, которое не утратил до старости; ему были свойственны зажигательный юмор и интерес к людям; он не скрывал сарказма и иронии по отношению к карьеристам в искусстве; он радовался другому таланту и искренности – и огорчался, встречаясь с качествами поврежденной личности – в такие минуты был

немногословен, сдержанность обнаруживала духовную силу, но в черных глазах его сверкали молнии, как у древнего пророка. И вообще был разным, естественным и живым человеком, как и подобает художнику.

Прошла четверть века с тех пор, как мы в последний раз в Челябинске готовили его персональную выставку 1994 года, а это удивление перед редкой цельностью натуры художника, бескомпромиссностью и способностью встать выше обывательской повседневности – рядом с любовью ко всем проявлениям жизни и красоты – не перестают удивлять и восхищать в художнике Акопе Григоряне до сих пор. Его зажигательная раскрепощенная живопись действовала на каналы сущностных чувств и смыслов человеческого бытия, затрагивала струны души, наслаивая пережитое, драгоценное, образовывая живописные слитки – произведения, в которых живопись отливалась гранями драгоценных камней, трепетом лепестков цветов, дуновением ароматов, незыблемой вечностью монолитных глыб гор и расплавленным золотом солнечного света, разлитого во всем живом, перенесенном творческим преобразованием художника в его живописные сюиты.

Окончание войны Акоп Григорян отметил на Красной площади в Москве, в июне 1945 года пройдя в стройных рядах победителей на параде Победы и участвуя в выставке всех флотов СССР, которая была открыта в Третьяковской галерее, на которой он был удостоен III премии за фронтовые этюды. С выставки работы Акопа Григоряна были отобраны в собрание ГТГ. Не располагая точными сведениями, можно предположить, что в экспозицию выставки были включены рисунки кистью на фронтовые темы и живописные этюды Крайнего Севера. На одном из рисунков широкой кистью соусом примерно в лист ватмана (пишу об этом по памяти) запечатлена сцена клятвы перед боевым знаменем. Это опять-таки рисунок живописца (ныне в собрании ЧГМИИ).

Интересно, что на его искусство графики обратили внимание земляки: воз-

вратившись в Ереван накануне перестройки, Григорян от многочисленных посетителей его мастерской (как он писал в одном из писем: многие хотят видеть мои работы, хотят писать обо мне и хотят делать выставки моих работ) он слышал хорошие оценки своей графики. Художник был как бы заново открыт своими земляками, приглашен сразу на ряд выставок: в Ленинграде, Москве, Австрии и Англии, где проходили дни армянской культуры и устраивались выставки искусства Армении в честь 60-летия Советского Союза, отмечавшегося в 1982 году. Было обещание устройства персональной выставки в Индии (не состоялось), в этом же 1982-м прошли две его выставки в Ереване – в Доме журналиста Армении и в выставочном зале религиозного христианского центра всех армян в Эчмиадзине. В своих письмах он вспоминал челябинских художников, критически отзываясь о некоторых, и тут же беспощадно писал о себе: я и сам пока ничего не создал. В этих письмах (их двадцать), которые он писал автору этого текста, он неизменно перечислял всех сотрудников картинной галереи, путая имена, извиняясь «за тысячи ошибок», выражая свою любовь и свою благодарность картинной галерее и ее сотрудникам. Это было счастливое время проявления художником Григоряном его творческой сущности и обретения искусством одного из своих живописцев по сути.

Внимание и заинтересованность, которую он встретил в Ереване, со стороны художников, искусствоведов, музейщиков и критиков, возвратившись на родину, говорит о многом – в Ереване было в 1980-е несколько тысяч художников. Его приветствовал широко известный поэт и философ Ованес Шираз, оставивший в книге отзывов проходившей в 1982 г. персональной выставки живописи Григоряна в Эчмиадзине поэтическое послание художнику в восточной стилистике стиха с рефреном. Приведем фрагмент в переводе:

*Что ни дыхание – то отзвук души могучей.
Песнь твоя – вечный источник текущий;
Вода ли армянская с ароматом армянским*

–

К тебе, мой брат, с поцелуем братским.

Известный искусствовед, основатель в Ереване первого в СССР музея современного искусства Генрих Игитян (его жена Жанна Агамерян, погибшая в авиакатастрофе, создала первый в СССР музей детского творчества «Детская картинная галерея»), обратил внимание на художественное качество графики Григоряна. К слову сказать, Григорян не забывал своего учителя – известного ленинградского графика Константина Ивановича Рудакова, но – после окончания академии погрузился в живопись. Впервые мы показали графику Григоряна на его выставке 1994 года в Челябинске. В Армении его графику оценили еще в 1980-е годы. Глядя на немногие дошедшие до нас его рисунки пером, в смешанной технике акварелью, пером и соусом, убеждаешься, что тяга к красоте и изысканности нашла свое отражение в графике Григоряна совершенно по-другому, чем в живописи: выразительны типажи, линия, штрих и пятно. Свобода, легкое артистичное движение рисующей (а не вырисовывающей) руки, неакадемическое рисование, совершенно в духе 1920-х – начала 1930-х. Носителем этой, идущей от мирискусников традиции, был учитель А.О. Григоряна в Ленинграде, в Репинском институте известный художник К.И. Рудаков, сам ученик П.П. Чистякова, затем М.В. Добужинского, Б.М. Кустодиева и Е.Е. Лансере [7, с. 5–11, с. 308–309]. Как жаль, что графических работ А. Григоряна дошло немного. Удивительная утонченность и движение души в портретах графических – в этом чувствуется лиричность и романтизм, тонкость и изысканность французской школы и уроки К.И. Рудакова, привившего своему ученику любовь к Рембрандту, старым голландцам и французам – очевидно, что в его рисунки, акварели, иллюстрации к литературным произведениям Григорян вглядывался очень внимательно. И все-таки, глубина его творчества открылась в живописи. Настоящий взлет живописи Григоряна связан с последним периодом его жизни: именно на родине художника его творчество зазвучало с новой силой. Мы убеди-

лись в этом, оказавшись в Ереване на всесоюзной музейной конференции, обрадовавшись возможности открыть Армению и увидеть Григоряна в родной среде, в Ереване. Художник с удовольствием, царственно и с гордостью показывал нам родной город, музеи, знакомил с художни-

ками, возил в Эчмиадзин и по пути мы на память по его настоянию сфотографировались на развалинах раннехристианского Храма Всех Сил в Звартноце; ездил с нами на экскурсии в Гегард, Агарцин и Цахкадзор...



А.О. Григорян, Г.С. Трифонова, С.М. Шабалин. 1982.
Армения, Звартноц, развалины Храма Всех Сил

Григорян шутил, что он чувствует себя на родине «как рыба в воде», кстати, чтобы отличить Акопа Григоряна от других художников по фамилии Григорян, в Ереване его звали «Акоп моряк», помня его фронтную эпопею на Северном морском флоте. Земляки по-новому оценили его творчество. В Ереване мы встречали на улицах художников, писателей, они раскланивались с Григоряном, он знакомил нас с ними. Стиль общения был легкий, артистичный, вместе с тем приветливый и уважительный. Такого открытого, заинтересованного и доброжелательного общения на городской улице с незнакомыми людьми я давно не встречала. Возникало впечатление, что ты где-то в других временах – в Древнем Риме или в Италии эпохи Возрождения...

Председатель правления Союза художников Армении Погос Айтаян в 1994 г.

очень точно охарактеризовал его творчество: «Бытует традиционное мнение, что армянскому искусству характерна избыточная живописность и декоративность. Искусство Григоряна утверждает совершенно иные цветовые ценности, присущие Армении, которые коренятся в нашей эпической и каменной природе, будучи глубоко национальными – по преимуществу охристо-коричневые, светотеневые решения. Большая обобщенность и эпическая образность этих пейзажей, портретов и композиций сливаются с глубинным внутренним видением и восприятием природы и человека. Григоряну чуждо многословие и литературщина, внешние эффекты и ложная декоративность. Ему близок рембрандтовский взгляд классического искусства и свойственный нашей национальной живописи гуманизм и преклонение перед природой».

С детства и до последних дней жизни живя в искусстве, Акоп Григорян шел своим путем, не подпадая под соблазны внешних атрибутов признания своего таланта. Его поколению выпали страшные испытания войной. Григорян уцелел в этой битве за Родину. По сути, он никогда не порывал с искусством, даже в самое трудное для искусства и для него самого время. Он говорил: «Я вхожу в мастерскую и погружаюсь на дно океана, мне нужны тишина и одиночество. Только так можно добиться взаимопонимания тебя с холстом, который ты пишешь. Первостепенное в искусстве – душа, потом все остальное – мастерство, техника и прочее. Техника в искусстве ничего не значит, если нет души – без нее никакая техника не спасет. Накал твоей души ставит художника между космосом и расплавленной магмой земли. Ты охвачен этим горением. Так рождается живопись» (из бесед автора с художником). Помню, как в последние годы в разговоре он часто повторял, что стремится «делать цельнее». Его интересовала больше всего монолитность живописной формы, ее колористическая расплавленность и сплав одновременно...

Признание к живописцу Акопу Григоряну пришло при жизни. Многие музеи захотели включить его произведения в свои собрания: раньше всех Государственная Третьяковская галерея, затем Челябинская областная картинная галерея (ныне Челябинский государственный музей изобразительных искусств), где мы собрали коло полусотни его произведений; в 1980-е Национальная галерея Армении, музеи других армянских городов.

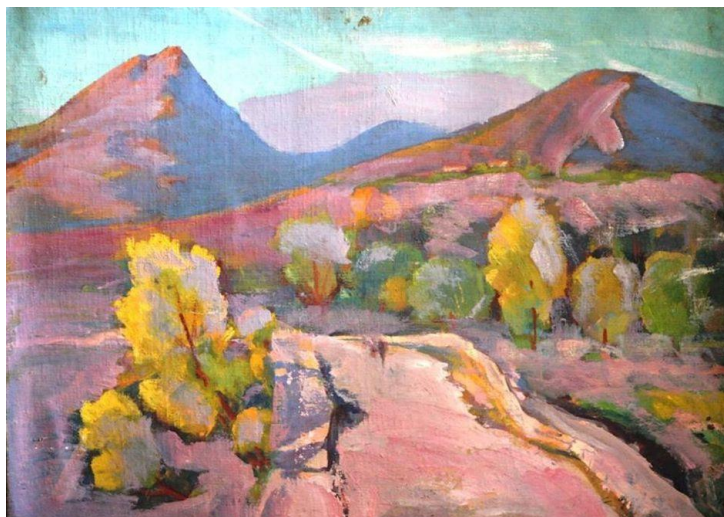
В Челябинске А.О. Григоряна знают и помнят. У него нет последователей – его живописный метод, при всей сплавленности с большими традициями в искусстве, очень индивидуален. Но у Григоряна есть ученики, и они помнят его уроки, когда он вел живопись в Челябинском художественном училище или приглашал к себе в мастерскую.

Во многих домах Челябинска и Еревана можно увидеть работы А.О. Григоряна – художник щедро дарил свои картины и этюды, свои великолепные импровизации художникам, искусствоведам, вообще тем, кому нравились его работы, кто умел ценить искусство. Без преувеличения и мистики, частички духа живописца Григоряна разлетелись по свету – во многих странах его работы находятся в частных коллекциях.

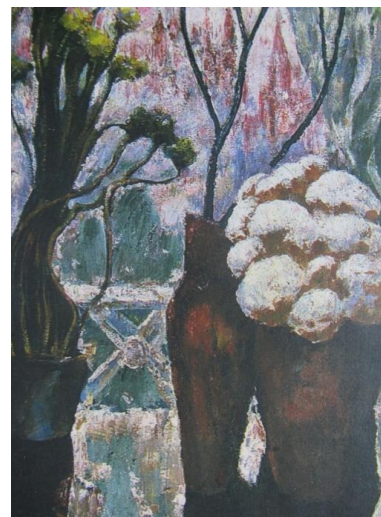
Собирая коллекцию художников Южного Урала в университетский художественный музей ЮУрГУ и разбирая со студентами-искусствоведами во время практики работы ушедшего в мир иной челябинского живописца Виктора Петровича Меркулова в его мастерской, мы неожиданно наткнулись на натюрморт с алоэ. Руку невозможно было не узнать: перед нами была работа Григоряна. И вспомнилось, как Акоп Оганесович рассказал, что перед отъездом в Армению он посетил мастерскую Меркулова и подарил ему на память этот натюрморт – художники не дарят свои работы случайно... Помню, и Меркулов очень тепло всегда отзывался о живописи Григоряна. Вдова художника В.П. Меркулова Мария Александровна щедро передала в дар среди работ Виктора Петровича в собрание ХМ ЮУрГУ в 2013 г. и этот натюрморт Григоряна [2, с. 153–154, воспроизв. С. 30, № 6].

Талант щедр во всем, его труды и дары прорастают во благо добром и любовью в искусстве и в жизни – во имя будущего, оставляя о себе память благодарных потомков. Так живет и развивается искусство...

Мир живописца Акопа Григоряна – Армения, Урал, Россия, история, но и космос, и искусство. Столетие Акопа Григоряна обращает нас к личности и творчеству живописца, чьей стихией была и остается запечатленной в его произведениях стихия цветения жизни и стихия творчества, и этим стихиям, как высшей мудрости мира, нет конца...



Лори. 1962. Холст, масло.
Собрание семьи художника



Белые цветы (натюрморт
«Весенний»). 1979.
Картон, масло, темпера.
Собрание ЧГМИИ



Леонардо. 1979. Картон, масло.
Собрание ЧГМИИ



Праздник. Танец. 1990. Картон, масло.
Собрание семьи художника



Телепередача о музейном
собрании. Портрет
Г. Трифионовой. 1980.
Бумага, уголь.
Архив Г.С. Трифионовой



Приготовление лаваша
(делает тесто) 1990-е.
Бумага, тушь



Трудный день. 1992.
Картон, акварель.
Собрание семьи художника

Литература:

1. Авакян, В.А. Скульптура : [альбом] / В.А. Авакян ; текст Е. Устьянцевой ; фотографии А. Соколова, С. Васильева, Г. Кононова. – Челябинск : Studio Divan ; Авто Граф, 2011. – 120 с. : ил. – Изображение : непосредственное.
2. Авакян, В.А. Скульптура : [альбом] / В.А. Авакян ; автор вст. статьи Е. Устьянцева. – Челябинск : Studio Divan ; Авто Граф, 2011. – 192 с. : цв. ил. – Изображение : непосредственное.
3. Выставка произведений Рубэна Исроэловича Габриэляна : [каталог] / автор вст. ст. Н.Ф. Щербак. – Челябинск, 1971. – 25 с. : ил. – Изображение : непосредственное.
4. Искусство Южного Урала середины XX – начала XXI вв. : Живопись, графика, декоративное и народное искусство, художественная фотография : [каталог собрания художественного музея ЮУрГУ] / отв. ред. Н.П. Парфентьев ; авторы статей: Н.В. Парфентьева, Г.С. Трифонова ; сост. Г.С. Трифонова [Т. 2]. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2017. – 318 с. : ил. – Изображение : непосредственное. Текст : непосредственный.
5. Мария Петровна Мочалова (1922–2010) – архитектор, художник, педагог : Рисунок, акварель, пастель, масло, архитектурные проекты, книги-исследования, учебники, статья, каталоги выставок : [каталог выставки к 95-летию со дня рождения] / куратор выставки, автор-составитель Г.С. Трифонова. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2017. – 68 с. : ил. – Изображение : непосредственное. Текст : непосредственный.
6. Павлов, В. Пищу – значит, люблю... / В. Павлов. – Текст : непосредственный // Вечерний Челябинск. – 1979. – 26 сентября.
7. Константин Иванович Рудаков. Воспоминания о художнике / составитель и автор вст. ст. Е.Н. Литовченко. – Ленинград : Художник РСФСР. – 319 с. : ил. – Текст : непосредственный.
8. Сабельфельд, Л. Вечное возвращение домой / Л. Сабельфельд. – Текст : непосредственный // Автограф. Челябинск-Арт. – 2003. – № 1. – С. 38–40.
9. Ткаченко, М. Акоп Григорян: «Моя главная задача – быть наивным» / М. Ткаченко. – Текст : непосредственный // Вечерний Челябинск. – 1994. – 11 ноября.
10. Трифонова, Г.С. Григорян Акоп Оганесович, художник, педагог (100 лет со дня рождения) / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Календарь знаменательных дат. Челябинская область. 2019. – Челябинск : ЧГИК, 2018. – С. 157–164.
11. Трифонова, Г.С. И чувство цвета [Текст] / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Вечерний Челябинск. 1979. – 19 декабря.
12. Трифонова, Г.С. Наедине с собой... с Арменией и с Россией / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 1994. – сентябрь-октябрь (№ 6). – С. 16.
13. Трифонова, Г.С. Ты – царь. Живи один... О дарах и дарителях / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Челябинский рабочий. – 1997. – 24 декабря.
14. Трифонова, Г.С. Сын Гюмри / Г. Трифонова. – Текст : непосредственный // Автограф. Челябинск-Арт. – 2003. – № 1. – С. 34–36.
15. Трифонова, Г.С. Сын гор : 270-летию Челябинска, 70-летию Челябинского отделения Союза художников России посвящается / Г.С. Трифонова. Текст : непосредственный // Челябинск. Архитектура. Строительство. – 2006. – № 9. – С. 34–36.
16. Трифонова, Г.С. Художественная культура Южного Урала (1900–1980 гг.) Художественная среда. Музей. Художники / Г.С. Трифонова. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2009. – 271 с. : 171 ил. – Текст : непосредственный.
17. Трифонова, Г.С. Акоп Григорян: Армения – Урал, Ереван – Челябинск / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Челябинск глазами художников : [альбом произведений живописи и графики]. – Челябинск : АвтоГраф, 2016. – С. 12–13.

18. Григорян Акоп Оганесович // Челябинская организация Союза художников России. Справочник 1936–1991 / автор-составитель О.А Кудзоев / [Текст] / О.А. Кудзоев. – Челябинск, 1996. – С. 286.
19. Акоп Григорян : [каталог выставки] / автор вст. ст. и составитель каталога М. Серебренникова. – Челябинск, 1979. – 7 с. – Изображение : непосредственное.
20. Акоп Григорян: живопись, акварель, рисунок : [каталог выставки] / автор вст. статьи и составитель каталога Г.С. Трифонова. – Челябинск : ЧОКГ, 1994. – 56 с. – Изображение : непосредственное.
21. Трифонова, Г.С. Григорян Акоп Оганесович, живописец, рисовальщик / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Челябинск : энциклопедия / сост. В.С. Боже, В.А. Черноземцев. – Челябинск : Каменный пояс, 2001. – С. 208.
22. Трифонова, Г.С. Григорян Акоп Оганесович / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Челябинская область : энциклопедия. В 7-ми томах. Том 1 / гл. ред. К.Н. Бочкарев. – Челябинск : Каменный пояс, 2008. – С. 985.
23. Архив Г.С. Трифоновой : [подпись А.О. Григоряна 1981 г. на копии фотопортрета 1942 г.]. – Изображение : непосредственное.

Refereces:

1. Avakyan, V.A. Skul'ptura : [al'bom] / V.A. Avakyan ; tekst E. Ust'yantsevoy ; fotografii A. Sokolova, S. Vasil'eva, G. Kononova. – Chelyabinsk : Studio Divan ; Avto Graf, 2011. – 120 s. : il. – Izobrazhenie : neposredstvennoe.
2. Avakyan, V.A. Skul'ptura : [al'bom] / V.A. Avakyan ; avtor vst. stat'i E. Ust'yantseva. – Chelyabinsk : Studio Divan ; Avto Graf, 2011. – 192 s. : tsv. il. – Izobrazhenie : neposredstvennoe.
3. Vystavka proizvedeniy Rubena Isroelovicha Gabrielyana : [katalog] / avtor vst. st. N.F. Shcherbak. – Chelyabinsk, 1971. – 25 s. : il. – Izobrazhenie : neposredstvennoe.
4. Iskustvo Yuzhnogo Urala serediny KhKh – nachala KhKhI vv. : Zhivopis', grafika, dekorativnoe i narodnoe iskustvo, khudozhestvennaya fotografiya : [katalog sobraniya khudozhestvennogo muzeya YuUrGU] / otv. red. N.P. Parfent'ev ; avtory statey: N.V. Parfent'eva, G.S. Trifonova ; sost. G.S. Trifonova [T. 2]. – Chelyabinsk : Izdatel'skiy tsentr YuUrGU, 2017. – 318 s. : il. – Izobrazhenie : neposredstvennoe. Tekst : neposredstvennyy.
5. Mariya Petrovna Mochalova (1922–2010) – arkhitektor, khudozhnik, pedagog : Risunok, akvarel', pastel', maslo, arkhitekturnye proekty, knigi-issledovaniya, uchebniki, stat'ya, katalogi vystavok : [katalog vystavki k 95-letiyu so dnya rozhdeniya] / kurator vystavki, avtor-sostavitel' G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : Izdatel'skiy tsentr YuUrGU, 2017. – 68 s. : il. – Izobrazhenie : neposredstvennoe. Tekst : neposredstvennyy.
6. Pavlov, V. Pishu – znachit, lyublyu... / V. Pavlov. – Tekst : neposredstvennyy // Vecherniy Chelyabinsk. – 1979. – 26 sentyabrya.
7. Konstantin Ivanovich Rudakov. Vospominaniya o khudozhnike / sostavitel' i avtor vst. st. E.N. Litovchenko. – Leningrad : Khudozhnik RSFSR. – 319 s. : il. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Sabel'fel'd, L. Vechnoe vozvrashchenie domoy / L. Sabel'fel'd. – Tekst : neposredstvennyy // Avtograf. Chelyabinsk-Art. – 2003. – № 1. – S. 38–40.
9. Tkachenko, M. Akop Grigoryan: «Moya glavnaya zadacha – byt' naivnym» / M. Tkachenko. – Tekst : neposredstvennyy // Vecherniy Chelyabinsk. – 1994. – 11 noyabrya.
10. Trifonova, G.S. Grigoryan Akop Oganosovich, khudozhnik, pedagog (100 let so dnya rozhdeniya) / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Kalendar' znamenatel'nykh dat. Chelyabinskaya oblast'. 2019. – Chelyabinsk : ChGIK, 2018. – S. 157–164.
11. Trifonova, G.S. I chuvstvo tsveta [Tekst] / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Vecherniy Chelyabinsk. 1979. – 19 dekabrya.
12. Trifonova, G.S. Naedine s soboy... s Armeniyei i s Rossiey / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Literaturnaya gazeta. – 1994. – sentyabr'-oktyabr' (№ 6). – S. 16.

13. Trifonova, G.S. Ты – tsar'. Zhivi odin... O darakh i daritelyakh / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskiy rabochiy. – 1997. – 24 dekabrya.
14. Trifonova, G.S. Syn Gyumri / G. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // AvtoGraf. Chelyabinsk-Art. – 2003. – № 1. – S. 34–36.
15. Trifonova, G.S. Syn gor : 270-letiyu Chelyabinska, 70-letiyu Chelyabinskogo otdeleniya Soyuz khudozhnikov Rossii posvyashchaetsya / G.S. Trifonova. Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinsk. Arkhitektura. Stroitel'stvo. – 2006. – № 9. – S. 34–36.
16. Trifonova, G.S. Khudozhestvennaya kul'tura Yuzhnogo Urala (1900–1980 gg.) Khudozhestvennaya sreda. Muzey. Khudozhniki / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : Izdatel'skiy tsentr YuUrGU, 2009. – 271 s. : 171 il. – Tekst : neposredstvennyy.
17. Trifonova, G.S. Akop Grigoryan: Armeniya – Ural, Erevan – Chelyabinsk / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinsk glazami khudozhnikov : [al'bom proizvedeniy zhivopisi i grafiki]. – Chelyabinsk : AvtoGraf, 2016. – S. 12–13.
18. Grigoryan Akop Ogenesovich // Chelyabinskaya organizatsiya Soyuz khudozhnikov Rossii. Spravochnik 1936–1991 / avtor-sostavitel' O.A. Kudzoev / [Tekst] / O.A. Kudzoev. – Chelyabinsk, 1996. – S. 286.
19. Akop Grigoryan : [katalog vystavki] / avtor vst. st. i sostavitel' kataloga M. Serebrennikova. – Chelyabinsk, 1979. – 7 s. – Izobrazhenie : neposredstvennoe.
20. Akop Grigoryan: zhivopis', akvarel', risunok : [katalog vystavki] / avtor vst. stat'i i sostavitel' kataloga G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : ChOKG, 1994. – 56 s. – Izobrazhenie : neposredstvennoe.
21. Trifonova, G.S. Grigoryan Akop Ogenesovich, zhivopisets, risoval'shchik / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinsk : entsiklopediya / sost. V.S. Bozhe, V.A. Chernozemtsev. – Chelyabinsk : Kamenny poyas, 2001. – S. 208.
22. Trifonova, G.S. Grigoryan Akop Ogenesovich / G.S. Trifonova. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskaya oblast' : entsiklopediya. V 7-mi tomakh. Tom 1 / gl. red. K.N. Bochkarev. – Chelyabinsk : Kamenny poyas, 2008. – S. 985.
23. Arkhiv G.S. Trifonovoy : [podpis' A.O. Grigoryana 1981 g. na kopii fotoportreta 1942 g.]. – Izobrazhenie : neposredstvennoe.

Для цитирования: Флоря, Е.П. Морфологические аспекты искусствоведения: системный подход / Е.П. Флоря – Текст : непосредственный // Искусствоведение: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 54–61. – Библиогр.: с. 60 (11 назв.).

УДК 7.01

Флоря Елеонора Петровна,
доктор искусствоведения, профессор;
Академия музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова,
профессор кафедры художественно-теоретических дисциплин
E-mail: eleonora.florea@mail.ru
Молдова, г. Кишинев

МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

Аннотация. В процессе эволюции эстетической науки развивается специальная область – морфология искусства, в рамках которой исследуется внутреннее строение феномена искусства, его соотношение с другими формами духовной культуры. Рассмотрение морфологических аспектов искусствоведения требует применения современных методов исследования, широко употребляемых в теоретических работах в сфере естественных и социально-гуманитарных наук. Методологической основой этих исследований является общая теория систем.

Ключевые слова: морфология искусства; методологическая основа; теория систем.

Eleonora Florea,
Doctor of Arts, Professor;
Academy of Music, Theatre and Fine Arts Republic of Moldavia,
Professor of the Department of Art and Theoretical discipline
E-mail: eleonora.florea@mail.ru
Republic of Moldavia, Chisinau

MORPHOLOGICAL ASPECTS IN THE STUDY OF ARTS: SYSTEMIC APPROACH

Annotation. In the process of evolution of aesthetics, a special scientific field is developing – the morphology of art, which studies the structure of art, its relationship with other forms of spiritual culture. The study of the morphological aspects of art history requires the use of modern research methods that are widely used in theoretical works of natural and social-humanitarian sciences. The methodological basis for the study of these is the general theory of systems.

Keywords: morphology of art; methodological basis; theory of systems.

Еще на стадии развития античной мифологии, «в недрах» древнейших форм нерасчлененного человеческого мышления зарождается первичное представление о подразделении мира искусств. Миф о девяти прекрасных музах, символизировавших некоторые виды и жанры искусства, таких, как: эпос (Каллиопа); лирика (Эвтерпа); трагедия (Мельпомена); комедия (Талия); гимническая поэзия (Поли-

гимния); эротическая поэзия (Эрато); танец (Терпсихора); а также историю (Клио) и астрономию (Уrania), выражает попытку осознать границы, сходство и отличие искусства от науки. Так, впервые в истории осуществляется осмысление внутренней организации, упорядочения мира искусства. В дальнейшем этот опыт послужил основой для развития античной эстетики, предлагающей подразделение искус-

ств на «мусические» и «технические», а также обособление первых – от наук, а вторых – от ремесел.

В дальнейшем процессе многовекового становления и эволюции многогранного и многозначного феномена искусства, нуждающегося в изучении на междисциплинарном уровне в различных исследованиях социально-гуманитарного профиля [10], появляется специальный раздел эстетической науки, задачей которого становится определение комплексного характера его внутреннего строения, закономерностей и существующих уровней его дифференциации – этот раздел получил наименование *морфология искусства*. Наиболее ёмкое и всестороннее изучение этих чрезвычайно сложных, многоаспектных исследовательских проблем становится возможным лишь в контексте *системного* мышления, т. е. применения научной методологии, в основе которой находится *общая теория систем*.

Известно, что появление системного мышления, в настоящее время широко внедряемого во всех отраслях современной науки, связано с исследованиями в области биологии. Одним из его прототипов явилась обоснованная в фундаментальных работах известного русского ученого с международным признанием, академика П.К. Анохина (1898–1974), теория функциональных систем (1935), объединяющих нейрофизиологические механизмы живого организма в целостную систему [1]. Впоследствии, в 60-е годы, австрийский биолог и философ Людвиг фон Берталанфи (1901–1972) разработал *общую теорию систем* [2].

Согласно данной теории, любой сложный объект представляет собой *целостную систему* – совокупность элементов, между которыми существует интерактивная связь, детерминирующая ее внутреннюю *организацию*, предопределяющая ее функционирование, ее свойства. Примечательно, что свойства системы проявляются лишь при взаимодействии элементов, будучи несводимы ни одному

из них в отдельности: целое обнаруживает качества, не наблюдаемые у его составных частей. Универсальным признаком системы является *иерархичность*: внутри нее могут существовать подсистемы, но в то же время каждая из них является подсистемой по отношению к системе с более высоким уровнем организации, а также – к окружающей среде, в рамках которой развиваются все ее внутренние процессы.

Системный подход основан на приоритетном принципе целостности исследуемого объекта, т. е. исследовании его свойств как единого целого, единой системы. Применение подобной методологии может быть использовано при изучении любых систем – естественных, технических, социальных, концептуальных и т. д.

Общенаучная *системная методология* интенсивно разрабатывается в 1960–1970-е годы в России применительно к различным областям знания – философии, биологии, психологии, математике, инженерно-техническим наукам такими учеными, как И. Блауберг, А. Богданов, Э. Юдин, А. Ляпунов, А. Колмогоров, А. Малиновский, А. Уемов и др.

Ее применение в исследованиях в сфере культурологии, эстетики, искусствознания и искусствоведения осуществляет профессор философского факультета СПбГУ М.С. Каган (1921–2006), одним из фундаментальных трудов которого явилась монография *«Морфология искусства»* [5]. Впоследствии основные положения его исследований были продолжены в работах Ю.В. Осокина [8], В.Г. Власова [4] и др.

Исходя из принципов системности, феномен искусства интерпретируется как один из структурно-иерархических уровней в системе культуры [3], но в то же время – как более высокий иерархический уровень по отношению к конкретным видам и жанрам искусства.

Культура, как наивысшая форма творческой деятельности человека, в морфологическом аспекте представляет

собой явление, интегрирующее три основные сферы общей системы бытия: *природа – человек – общество*. Таким образом, культура – это *сверхсистема* [9], включающая системы материальной и духовной культуры, каждая из которых, в свою очередь, имеет свои подсистемы.

Морфология феномена культуры может быть графически представлена в нижеприведенной схеме, в составе которой отражены различные формы духовной и материальной культуры, в том числе – искусство.



Схема 1 – Морфология культуры

Искусство. Системный подход в морфологическом анализе *искусства* позволяет понять его внутреннюю организацию, выявить подсистемы, структурирующие связи между отдельными видами и жанрами искусства. При этом в процессе систематизации искусства следует учитывать два аспекта этого феномена: 1) *онто-*

логический – его непосредственный чувственно-воспринимаемый (материальный) облик; 2) *семиотический* – знаковая система (изобразительная либо неизобразительная), передающая художественную информацию от художника к аудитории. Типология знаковых систем определяется различной мерой достоверности воспро-

изведения реальной действительности: с помощью прямых визуальных с ней аналогий либо без наличия таковых. Морфологию

искусства можно в схематизированной форме изобразить следующим образом:

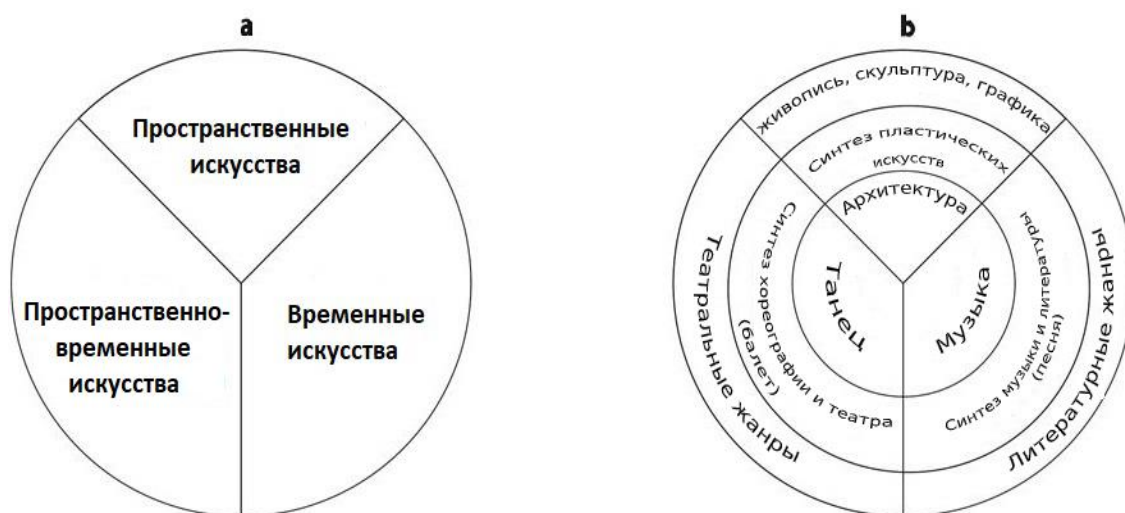


Схема 2 – Морфология искусства:

а) по онтологическому признаку; б) по семиотическому признаку

Пространственные (пластические) искусства. В целостной системе искусства интегрируются, в качестве одной из составных подсистем – **пространственные искусства**, которые, в свою очередь, подразделяются на *изобразительные* (живопись, графика, скульптура) и *неизобразительные* (архитектура, декоративно-прикладное искусство, художественное конструирование/дизайн), а также – двухмерные (живопись, графика) и трехмерные (скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство, художественное конструирование, дизайн) искусства.

Морфология пространственных искусства может быть условно представлена в схеме 3. Как выявляется в схеме, морфологическая система пространственных искусств состоит из шести подсистем: живопись, графика, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство, художественное конструирование/дизайн. При этом каждая из них также может интерпретироваться в качестве относительно автономной системы, включающей ряд

других структурно-иерархических уровней. В качестве примера остановимся на одной из наиболее сложных подсистем пространственных искусств – *дизайне*.

Дизайн – одно из ведущих, наиболее комплексных проявлений современного искусства, органично синтезирующее элементы других форм духовной культуры – различные области науки, новейшие информационные технологии. В морфологическом аспекте дизайн представляет собой автономное образование – систему, имеющую четко обозначенную внутреннюю структуру. Подразделение дизайна на отдельные подсистемы осуществляется по двум критериям. Первый из них определяется *утилитарной функцией* дизайнерских проектов, их социально-экономическим назначением. Руководствуясь им, можно выявить четыре основные подсистемы дизайна [11]:

- предметный дизайн;
- средовой дизайн;
- процессуальный дизайн;
- информационный дизайн

(схема 4а).



Схема 3 – Морфология пространственных искусств

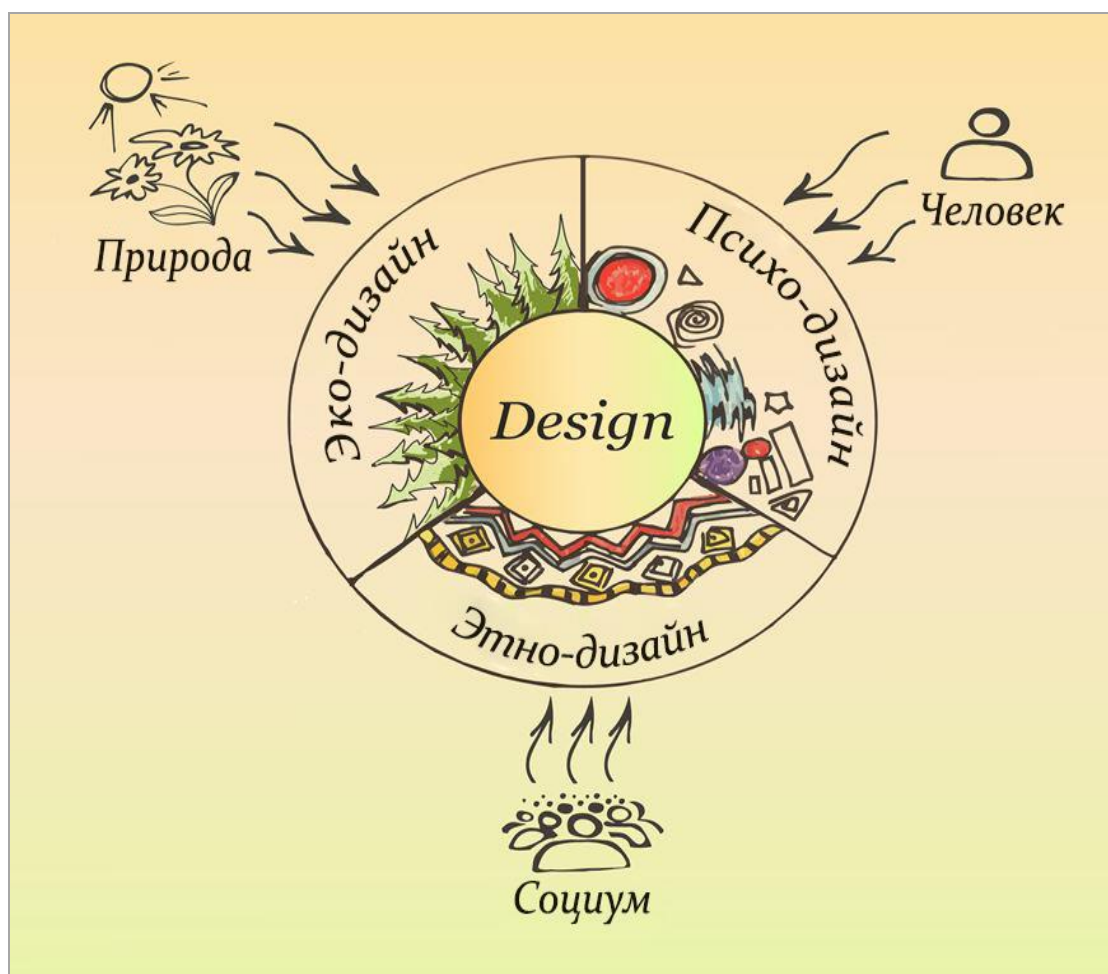


Схема 4а – Морфология дизайна
(по признаку утилитарной функциональности)

Дизайн в результате своей интенсивной эволюции, активного «вторжения» во все сферы общества получает в конце XX – начале XXI века значение одного из ведущих факторов развития техногенной цивилизации. При этом, новейшие области дизайна отличаются целенаправленностью на поиски решения актуальнейших проблем современности, таких, как: угроза экологического кризиса; неблагоприятное психологическое воздействие информационного «взрыва» на человеческую личность; негативные последствия всемирной глобализации культуры, ведущие к стиранию национального колорита и этнической идентификации и др. Синхронизация эволюционных процессов дизайна с указанными проблемами – природа, человек,

общество, культура – мотивирует разработку новых *дизайн-концепций*, а также появление специального научного направления – *философии дизайна* [6, с. 17–25]. «Антропоцентризм дизайна базируется на принципах и идеалах гуманизма (противостоящего идеологии технократизма, практицизма и индивидуализма) как главных и всеобщих критериях оценки всех структурных элементов культуры, и прежде всего – человека как творца культуры и как ее творения» [7, с. 52].

В результате рассмотрения современного дизайна по *концептуальному признаку* можно выявить три основных направления – подсистемы: *эко-дизайн, психо-дизайн, этно-дизайн* (схема 4b)[11].



**Схема 4b. Морфология дизайна
(по признаку концептуальной направленности)**

Обобщая основные положения вышеизложенного, следует еще раз отметить значимость системного подхода в рассмотрении морфологических аспектов искусствоведения, поскольку исследование закономерностей развития тех или иных отдельных видов и жанров возможно лишь при условии их идентификации в

контексте целостной структуры мира искусств, выявления их взаимных связей с остальными формами духовной культуры, то есть – в контексте их интеграции в общую систему структурно-иерархических уровней художественно-творческой деятельности человека.

Литература:

1. Анохин, П.К. Очерки по физиологии функциональных систем / П.К. Анохин. – Москва : Медицина, 1975. – 448 с. – Текст : непосредственный.
2. Берталянфи, Л. фон. История и статус общей теории систем / Л. фон Берталянфи. – Текст : непосредственный // Системные исследования. Методологические проблемы [ежегодник]. – Москва : Наука, 1973. – С. 20–37.
3. Ванслов, В.В. Культура и искусство в современном мире / В.В. Ванслов. – Текст : непосредственный // Культура и искусство. – 2012. – № 3 (9). – С. 99–103.
4. Власов, В.Г. Теория формобразования в изобразительном искусстве / В.Г. Власов. – Санкт-Петербург : СПГУТД, 2017. – 380 с. – Текст : непосредственный.
5. Каган, М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Москва : Юрайт, 2019. – 388 с. – Текст : непосредственный.
6. Медведев, В.Ю. О структуре содержания теории дизайна / В.Ю. Медведев. – Текст : непосредственный // Дизайн. Материалы. Технология. – 2008 – № 4 (7). – С. 17–25.
7. Медведев, В.Ю. Сущность дизайна. Теоретические основы дизайна / В. Ю. Медведев. – Санкт-Петербург : СПГУТД, 2009. – 110 с. – Текст : непосредственный.
8. Осокин, Ю.В. Введение в теорию системных исследований искусства / Ю. В. Осокин – Москва : Алетейа, 2003. – 400 с. – Текст : непосредственный.
9. Пелипенко, А.А. Культура как система / А.А. Пелипенко, И.Г. Яковенко. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – 369 с. – Текст : непосредственный.
10. Попов, Е.А. Искусство в системе междисциплинарного взаимодействия наук и знаний [Текст] / Е.А. Попов. – Текст : непосредственный // Философская мысль. – 2015. – № 12. – С. 135–149.
11. Флоря, Е.П. Концептуальные аспекты эволюционных процессов в современном дизайне / Е.П. Флоря. – Текст : непосредственный // Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России : сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов. – Челябинск : ЮрГИИ им. П.И. Чайковского, 2019. – С. 43–46.

References:

1. Anokhin, P.K. Ocherki po fiziologii funktsional'nykh sistem / P.K. Anokhin. – Moskva : Meditsina, 1975. – 448 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Bertalanfi, L. fon. Istoriya i status obshchey teorii sistem / L. fon Bertalanfi. – Tekst : neposredstvennyy // Sistemnye issledovaniya. Metodologicheskie problemy [ezhegodnik]. – Moskva : Nauka, 1973. – S. 20–37.
3. Vanslov, V.V. Kul'tura i iskusstvo v sovremennom mire / V.V. Vanslov. – Tekst : neposredstvennyy // Kul'tura i iskusstvo. – 2012. – № 3 (9). – S. 99–103.
4. Vlasov, V.G. Teoriya formobrazovaniya v izobrazitel'nom iskusstve / V.G. Vlasov. – Sankt-Peterburg : SPGUTD, 2017. – 380 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Kagan, M.S. Morfologiya iskusstva / M.S. Kagan. – Moskva : Yurayt, 2019. – 388 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Medvedev, V.Yu. O strukture sodержaniya teorii dizayna / V.Yu. Medvedev. – Tekst : neposredstvennyy // Dizayn. Materialy. Tekhnologiya. – 2008 – № 4 (7). – S. 17–25.
7. Medvedev, V.Yu. Sushchnost' dizayna. Teoreticheskie osnovy dizayna / V. Yu. Medvedev. – Sankt-Peterburg : SPGUTD, 2009. – 110 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Osokin, Yu.V. Vvedenie v teoriyu sistemnykh issledovaniy iskusstva / Yu. V. Osokin – Moskva : Aleteya, 2003. – 400 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Pelipenko, A.A. Kul'tura kak sistema / A.A. Pelipenko, I.G. Yakovenko. – Moskva : Yazyki russkoy kul'tury, 1998. – 369 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Popov, E.A. Iskusstvo v sisteme mezhdistsiplinarnogo vzaimodeystviya nauk i znaniy [Tekst] / E.A. Popov. – Tekst : neposredstvennyy // Filosofskaya mysl'. – 2015. – № 12. – S. 135–149.
11. Florya, E.P. Kontseptual'nye aspekty evolyutsionnykh protsessov v sovremennom dizayne / E.P. Florya. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvo, nauka, obrazovanie: traektorii tvorchestva sovremennoy Rossii : sbornik nauchnykh statey i materialov zasedaniy kruglykh stolov. – Chelyabinsk : YurGII im. P.I. Chaykovskogo, 2019. – S. 43–46.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Соковиков, С.С. Вектор contemporary art: калейдоскоп «современного искусства» между провокацией и мистификацией / С.С. Соковиков. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 62–71. – Библиогр.: с. 69 (13 назв.).

УДК 7.067+ 7.011+17.67

Соковиков Сергей Степанович,
кандидат педагогических наук;
ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры»,
доцент кафедры культурологии и социологии
E-mail: sokovik49@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ВЕКТОР CONTEMPORARY ART: КАЛЕЙДОСКОП «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА» МЕЖДУ ПРОВОКАЦИЕЙ И МИСТИФИКАЦИЕЙ

Аннотация. В статье анализируется провокативный характер авангардистской части современного искусства. С позиций функционально-прагматического подхода доказывается объективная логика арт-провокации как векторной линии contemporary art, в том числе выводящей это явление за пределы художественной сферы и придающей ему аспекты внехудожественной значимости.

Ключевые слова: contemporary art; арт-провокация; мистификация; арт-практики; культурные смыслы; границы искусства; калейдоскопичность.

Sergey Sokovikov,
Ph.D. in Pedagogic Sciences;
Chelyabinsk State Institute of Culture,
Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Sociology
E-mail: sokovik49@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

VECTOR CONTEMPORARY ART: KALEIDOSCOPE OF «CONTEMPORARY ART» BETWEEN PROVOCATION AND MYSTIFICATION

Annotation. The article analyzes the provocative nature of the avant-garde part of contemporary art. From the position of a functional-pragmatic approach, the objective logic of art provocation as a vector line of contemporary art is proved, including taking this phenomenon beyond the artistic sphere and giving it aspects of extra-artistic significance.

Keywords: contemporary art; art provocation; mystification; art practices; cultural meanings; boundaries of art; kaleidoscopy.

В общем виде под арт-провокацией понимается целенаправленное действие, предпринимаемое с целью вызвать у аудитории активную реакцию, вплоть до

фрустрации. Причем такая активизация обязательно включает приемы воздействия, направленные на создание диссонанса, рассогласования с эстетическими и

этическими ожиданиями, установками публики, а также с общепринятыми нормами поведения.

Нередко можно встретить утверждения, что провокация наличествовала в искусстве во все времена, выступая условием создания художественной реальности [8, с. 138–139], и что «в любом художественном акте есть элемент провоцирования: обмана, искушения, манипуляции» [11, с. 102]. Такое понимание арт-провокации представляется чрезмерно расширительным: она в этом случае, по сути, сливается с принципом художественной условности в целом – любой художественный текст есть «обман» в соотношении с внехудожественной реальностью. К тому же на протяжении многих веков принятая в то или иное время система художественной условности чаще всего вполне непротиворечиво принималась и разделялась творцами и публикой. В то же время развитие искусства демонстрирует разнообразное варьирование в пределах таких порядков, хотя и включает провокативность, не всегда преднамеренную, при смене стилевых типов. Встречающиеся в доказательствах «вечности арт-провокации» обращения к художественным ситуациям авангардных явлений второй половины XIX в., вероятно, не совсем корректны: в тех условиях после возникновения вызывающе новых веяний происходило их освоение в относительно системном виде. В то же время в таких практиках можно видеть зарождение той эстетики и художественной стратегии, которые затем получили развитие в contemporary art.

Вполне очевидно, что это время рубежа XIX–XX вв. Именно с этого времени провокативность и мистифицирование выходят за пределы отдельных спорадических ситуаций, а со второй половины XX в. образуют стратегию и технологии для значительной части художественного пространства: «провокация становится центральной, а иногда и единственной составляющей искусства» [11, с. 103], «искусство уходит в тотальную провокацион-

ность и постоянную “репрезентацию социальной аномии”» [4, с. 125]. Разумеется, в приведенных суждениях К.-Дж. Гомес и А.А. Сычева есть определенная доля преувеличения, но важно главное: именно на протяжении XX века провокативность становится актуальным и распространенным принципом деятельности в художественной сфере. Более того, эта тенденция прогрессирует настолько, что к нынешнему дню «как формальные, так и содержательные характеристики произведения искусства оказались отодвинуты на задний план его провокационной составляющей» [11, с. 103].

На протяжении многих веков одной из основополагающих целей искусства являлся поиск гармонии и стремление к ее воплощению. Это вовсе не означает закливание на некоем совершенно упорядоченном и «залакированном» образце. Но именно от такого представления о гармоническом идеале как своеобразной этико-эстетической матрице «отстраивались» художники в изображении дисгармоничных, диссонансных аспектов мира. В отличие от этого, contemporary art изначально ориентируется на видение мира в категориях дисгармоничного и хаотического. В таком контексте неудивительно настойчивое обращение к темам перверсий, безумия, боли, насилия, страданий плоти, травм, шрамов и иных патологий, причем, как декларируется, в целях восстановления «гуманистической установки, сочувствия и сострадания и радости плотской жизни» [9, с. 20]. Но если принять во внимание, что это делается через «подавление религиозных, моральных, идеологических кодов» [9, с. 20], а учитывая сказанное выше – и эстетических также, подобные упования представляются лишенными логики и утопичными. Впрочем, логика здесь есть – это логика провокации, самодостаточной и замкнутой на самоё себя.

В этом смысле показательным является сопоставление провокации и мистификации, явлений родственных и функционально взаимосвязанных: мистификация

оказывает провокативное воздействие, провокация включает мистифицирующие приемы. Не случайно польский исследователь Гражина Бобилевич отмечает, что мистификация, как и провокация, в XX–XXI вв. становится одной из доминирующих арт-практик: «Мистификация стала оружием, эффективным механизмом осмеяния явлений, провоцирующих их» [3, с. 331, 337]. С помощью провокаций, подтасовок и мистификаций деятели contemporary art ищут возможности «выйти на арт-сцену, попасть в пространство известных галерей, с успехом пробиться через конкуренцию и систему критики» [3, с. 337].

Однако между тактиками провокации и мистификации есть и различие: мистификация выступает формой художественной игры, розыгрыша, введения в заблуждение, вызова определенного резонанса и, что характерно, последующего разоблачения. В арт-провокации разоблачение невозможно в принципе. Условием ее действительности является приписывание деяниям творцов contemporary art совершенной серьезности художественных намерений, фундаментальности целей, подлинности и значимости артефактов. Впрочем, и в этом случае мистифицирующий характер арт-провокаций может быть уловлен. Так, например, оценивая выставку «Пустые иконы» группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”», где в арт-объектах вместо изображения сакральных персонажей зияла черная пустота, авторитетный критик Екатерина Дёготь пишет: «Искусство медгерменевтов <...> выступает в форме глубокой серьезности. У посвященных, однако, нет никаких сомнений, что за этим в конце концов откроется очередная пародия» [5, с. 5]. В связи с этим возникает отнюдь не праздный вопрос: кто же эти посвященные? И ответ на него не так прост.

В условиях исходной неопределенности содержания текстов contemporary art роль ключевой персоны должен выполнять некий интерпретирующий субъект,

«считывающий» содержание, смыслы и значения арт-объекта. Однако чья же это функция? Сомнительно, что ее несет сам художник, поскольку он занят чистым импульсивным «творчеством», преобразуя (по принципу «калейдоскопа» К. Малевича [6, с. 48–67]) один хаос в другой и не заботясь о программировании каких-либо внятных смыслов в артефакте.

Может быть, в таком случае «генеральный интерпретатор» – сам реципиент (зритель, аудитория)? Тезис о непрременном соучастии публики в творении «художественного продукта» сегодня настойчиво муссируется в качестве обязательного условия свершения художественного акта. Представленный автором материал фигурирует лишь как промежуточная часть процесса. Далее он не просто воспринимается, а именно «достраивается» реципиентом, который оказывается активным соавтором творческого акта и, как может показаться, завершающим его. Но отсутствие каких-либо определенно заданных художником смыслов превращает эту ситуацию в лучшем случае в калейдоскопическое мельтешение произвольных «догадок», принципиально разнородных для каждого, входящего в аудиторию. По сути, возникает ситуация некоей «пустотности» содержания артефакта, которую каждый реципиент волен и даже обязан самостоятельно заполнять «чем угодно».

Причем здесь возникает своеобразный парадокс. Даже защитники contemporary art признают: для того, чтобы «свершился акт искусства», между личностью художника-провокатора и личностью реципиента (зрителя) должна существовать совместимость на основе общности интересов, жизненных ориентиров, общей культуры, языка и др. [10, с. 275], то есть, наличия общеразделяемых культурных кодов и установок. Однако, как мы помним, арт-провокация как раз и строится на разрушении принятых кодов и правил, в силу чего возникает парадоксальная ситуация, когда «в коммуникации художника и публики главное – реакция зрителя, при-

чем неважно, положительная или отрицательная. Не бывает “верной” или “неверной” трактовки провокативного искусства» [10, с. 274]. То есть, общие смысловые аспекты восприятия становятся не важны, главное – эксцесс, неограниченно произвольный по содержанию. Такое беспредельное разнообразие делает процесс восприятия принципиально незавершенным, точнее говоря, содержательно невозможным. Как точно отмечает ирландский исследователь Киран Кэшелл, «нет границ интерпретационной игры, которая могла бы позволить зрителю интерпретировать работу гетерогенным, непредсказуемым, метафорическим или, наконец, ироничным образом» [13, р. 112].

Поэтому в ситуации, когда само искусство перестает работать с вразумительными идеями и смыслами, функции оценки и маркирования арт-объектов переходят к куратору. Именно он формулирует и транслирует публике «правила понимания и пользования» по отношению к текстам contemporary art, выступая своеобразным сценаристом и режиссером-постановщиком событий арт-рынка. Однако если помнить исходную «нечитаемость» арт-объектов contemporary art, куратор, по сути, произвольно конструирует некий искусственный миф, исходя из актуальных конъюнктурных соображений, не проистекающих из свойств самого артефакта. Не менее понятно и то, что в этом случае основные контекстуальные условия задаются арт-рынком, ориентирующим на использование провокативности как эффективной стратегии продвижения и сбыта. Как точно заметил А.А. Сычев, «вне зависимости от мнения самих художников современное искусство настолько прочно интегрировано в рынок, что фактически превратилось в его часть. <...> В итоге основным заказчиком антиобщественных (в том числе антирыночных) провокаций оказывается рынок. Иными словами, рынок провоцирует провокации в искусстве» [11, с. 122].

Поэтому весьма наивным выглядит пафос защитников «творческой свободы» и «протестного духа» contemporary art, утверждающих, что «провокативность поведения художников направлена против самих арт-институтов, стремится их разрушить» [10, с. 278]. Как показывает анализ практик и ситуаций взаимодействия художников с рыночной системой, именно провокативность и выступает в качестве остро актуального предложения в адрес таких арт-институтов, которое они сами активно формируют. Отсюда вполне закономерно, что в современных условиях именно арт-рынок диктует требования и создает алгоритмы игровой ситуации с опорой на провокативность арт-объектов и способов их продвижения. Любые критические оценки такой ситуации нейтрализуются преподнесением «другого искусства» в качестве наиболее актуального и уникально содержательного, тем самым обесценивая искусство, исходящее так или иначе из традиционных оснований.

Весьма симптоматичной выступает настойчиво декларируемая позиция, по которой протестность и провокационность contemporary art предстает кардинальной сменой оптики, позволяющей «увидеть в искусстве не традиционную форму производства значений и смыслов культуры, а эксперимент по их ризоматическому остранению» [7, с. 38]. В таком контексте очень показателен сам термин «ризоматическое остранение». Прием остранения, как известно, имеет целью показать некую реальность в ее непосредственной данности, вне привычных стереотипов, с использованием остро выразительных средств, делающих привычное странным. Вместе с тем это «остраненное» привычное вполне определенно пребывает в фокусе видения для его дальнейшего прояснения и понимания. Ризомность же в принципе отличается децентричностью и постоянным ускользанием смыслов, что делает возможность понимания артефакта, мягко говоря, сомнительной.

Однако такое противоречие не смущает апологетов «современного искусства». По их утверждениям, именно contemporary art способно «прорвать бесконечную циркуляцию пустотного удовольствия» и «действительно открыть для себя какие-то новые горизонты, не ограниченные рамками дозволенного, разрешенного, одобряемого, а значит, стереотипного и потенциально ошибочного» [7, с. 38]. Под «пустотным удовольствием», стереотипным и ошибочным, по такой логике понимается всё, что не включено в contemporary art. Вероятно, нет необходимости доказывать, что подобная оценка множества художественных явлений, не входящих в это поле (классика, другие направления искусства и т. д.), совершенно неправомерна. При этом признается, что артефакты «актуального искусства» часто эстетически неприятны, этически неприемлемы, а по форме и содержанию граничат с вандализмом и кощунством. Тем не менее утверждается, что они учат публику экстремальным видам познания, снимающим ограниченность утилитарных представлений о «приятном» [7, с. 38].

В пример приводятся так называемые «аутодеструктивные художественные эксперименты», проще говоря, членовредительство или самокалечение. Речь идет о ситуациях, когда «художники насилуют самих себя, отрезая части собственного тела (ухо, пальцы, язык) и продавая их потом известным галеристам и коллекционерам» [7, с. 40]. Последнее обстоятельство вполне красноречиво свидетельствует об отчетливой ориентации на рыночный сбыт, а не на некие «новые горизонты». Вместе с тем в приведенном примере есть и весьма симптоматичная деталь: превращение провокации из отдельных спорадических случаев в типичную для contemporary art технологию. В «аутодеструктивных экспериментах» легендарно известный единичный эксцесс Ван Гога преобразуется в рентабельное производство «арт-продукта»! Утверждения, что в подобных случаях «смысл действий ху-

джника — карнавальное выявление подлинных, непроговариваемых и скрытых смыслов культуры» [7, с. 38], вряд ли убедительны. Анализ текстов и практик показывает, что на этот счет более основательно другое мнение: поиск смыслов в contemporary art происходит в ситуации произвола интерпретаций [12, с. 33]. С учетом сказанного, подлинные смыслы так и остаются скрытыми и непроговоренными, поскольку объективно они и не закладываются в арт-объект.

Подлинные смыслы, заботящие деятелей contemporary art, часто расположены за пределами самого арт-объекта и даже собственно художественного пространства. Так, В.О. Пигулевский, анализируя роль иронического в арт-практиках Новейшего времени, констатирует, что возникающая в них ирония «лежит за пределами объекта, представленного для восприятия» [9, с. 18]. Более того, подобный объект далеко не всегда приобретает статус «искусства», поскольку энергично практикуемые приемы провокации «позволяют сделать эстетическим событием всё что угодно» [9, с. 20]. Так оно и происходит, но вместе с тем стоит помнить различия между эстетическим и собственно художественным. Действительно, «всё что угодно» имеет эстетические измерения и может оцениваться по таким критериям. Однако художественный эффект возникает только в ходе особой целенаправленной деятельности в сфере искусства (без кавычек), а не как результат фабрикации «чего угодно из чего угодно», когда акции творцов contemporary art обретают любое значение (публицистическое, этическое, политическое, социально-психологическое и пр.), но не художественное как таковое. Так, например, Грасиела Карневале использовала принцип «насильственного участия» – закрывала на замок зрителей, пришедших на ее вернисаж, тем самым принуждая их к «соучастию» в арт-проекте. Предполагалось, что таким агрессивным образом автор демонстрирует власть над зрителями, что в свою очередь

должно было символизировать давление властных институций в реальном социокультурном пространстве.

В этом смысле стоит отметить отнюдь не безобидное, хотя и ставшее уже расхожим декларирование «безбрежного» расширения границ художественного в современном культурном пространстве [8, с. 135 и др.]. Прежде всего потому, что это открывает столь же «безбрежный» простор для разного рода арт-махинаций и арт-жульничества. И тогда нередко происходит то, что очень точно констатируется исследователями: в contemporary art нередко «искусство безжалостно и цинично имитируется, редуцировано к шоку и скандалу, превращено в подделку и в акцию саморекламы, – то есть, действительно умирает» [12, с. 34]. Разумеется, можно увидеть в этом высказывании доктора философских наук А.Д. Шоркина некое публицистичное преувеличение. Однако представляется, что в нем заложена более глубокая мысль методологического плана. Речь о характере трансгрессии contemporary art по отношению к другим (внехудожественным) сферам культурного пространства. В нашем случае трансгрессия означает не только переход их границ, но и активный подрыв кодов и установок, принятых в них. Такое вмешательство в прагматику социальных порядков не проходит бесследно: в арт-объектах «современного искусства» собственно художественное всё более иссякает, уступая место «чему угодно», почерпнутому из политического, этнического, религиозного, экологического, социально-психологического и т. п. срезов культурного пространства. По словам К. Кэшелла, такая миссия «современного искусства» стала чрезмерной: «Нарушение “заходит слишком далеко”; это нарушает сферу просвещенной культуры до такой степени, что становится невозможным заниматься трансгрессивными практиками как искусством» [13, р. 1]. В таком понимании трансгрессия contemporary art действительно приводит к «смерти» искусства, по

сути заменяемого практиками другого рода. Исходя из этого, любая эстетическая интерпретация подобного артефакта contemporary art, «(каноническая, абстрактная, постмодернистско-формалистская, трансгрессивная, психодинамическая и т. д.), не просто неправдоподобна или банальна, но и абсурдна» [13, р. 113].

Тем не менее делаются попытки придать провокативности contemporary art некую основательность, и тогда ее корни усматриваются в карнавалах, юродстве и других культурно-исторических явлениях, в том числе – в фигуре трикстера [8, с. 138]. Несомненно, определенные аналогии здесь прослеживаются, и всё же стоит сделать некоторые уточнения. При всей «перевернутости» карнавального мира, его гротескная провокативная образность являлась «вселенской» пародией на совершенно подлинные явления реального мира и не составляла некоей «загадки со скрытыми смыслами», на что претендует contemporary art (по крайней мере – в декларациях критиков и прочих его апологетов). Далеко не случайно М.М. Бахтин настаивает на принципиальной значимости «гротескного реализма», переводящего всё отвлеченное и идеальное в предметный материально-телесный план, для феномена карнавала в целом [1, с. 25–26]. Явление юродства было целиком построенно на жестко определенной системе общеразделяемых религиозных ценностей и смыслов. В традиционном юродствовании они представали в странной, гротескно-парадоксальной форме, но это и являлось условием обостренного внимания и «считывания» их публикой. То, что юродствование в определенной мере присуще contemporary art, сомнений не вызывает. Однако оно было воспринято здесь в большей мере как внешняя форма, пользование которой не отсылает к стоящей за ней системе ценностей.

А вот фигура трикстера, как представляется, выступает для сферы contemporary art не только знаковой, но и содержательно существенной. Как известно,

трикстеру присущи ипостаси плута, насмешника, проказника, хитреца, игрока и, наконец, провокатора. И действительно: «Художник-трикстер высмеивает условности классического искусства, издевается над ожиданиями и наивностью зрителя... <...> это нарушитель, <...> критикующий любое проявление уже сложившейся системы. <...> это игрок, который вводит свои правила» [10, с. 375, 377]. Примечательно, что в попытках определения сущности провокативных тактик contemporary art возникают весьма яркие прототипы. Так, Е.В. Пруцких уподобляет деятеля «актуального искусства» шаману-сверхчеловеку, наделенному сакральными, магическими возможностями: «Подобно шаману, художник-провокатор выводит себя из общества, чтобы возвыситься над ним; художник-провокатор живет своей особой, “сакральной жизнью”, не вписывающуюся в рамки нормального поведения» [10, с. 375]. Аналогия красивая, но не корректная – шаман выделен из числа соплеменников, но при этом его деятельность неустранимо составляет часть, причем важную, установленной и разделяемой всеми членами сообщества культурной системы. Его поведение вписано в систему и «считывается» вполне адекватно ее адептами.

Это явно не совпадает с тактикой художника-провокатора, действующего как раз вразрез с правилами системы. Правда, на этот счет утверждается, что, отказываясь в подобной ситуации от рамок культуры, художник «вправе строить такую систему, которая покажется ему наиболее выгодной, подходящей» [10, с. 376]. Однако такое утверждение представляется не основательным, и не только в силу общей контрсистемной направленности contemporary art. Дело также в принципиальной «одноразовости» арт-объектов «актуального искусства», что ведет к их непрерывной калейдоскопической сменяемости. В силу этого и художник-провокатор вынужден, по точному наблюдению, применять постоянную смену тактик поведения,

когда каждый новый «выход на публику – это всякий раз смена наряда» [10, с. 378]. В таких условиях говорить о формировании системы не совсем корректно, поскольку «провокативное действие – это всегда действие, направленное на установленный порядок, регламентированный каноном или традицией, вносящее хаос в сложившиеся структуры» [8, с. 135–136]. Другое дело, что здесь по логике провокации формируется некий ситуативный «одноразовый» конструкт, использующий в качестве исходного посыла как раз отталкивание от системных образований, их разрушение и создание на этой основе эпатазирующего, калейдоскопического и сугубо «одноразового» артефакта.

Принцип калейдоскопа, как представляется, многое объясняет в провокативных тактиках «современного искусства». Подобно действию калейдоскопа, в артефактах contemporary art живая реальность расчленяется на отдельные части, умерщвляется, собирается заново и начинает использоваться подобно тому как умерщвляется, восстанавливается и начинает эксплуатироваться превращенный в зомби бывший живой человек [2]. Эти создания заменяют жизнь искусственными, произвольными конструкциями, но взамен получают избыточное разнообразие. Такая процедура удивительно созвучна мысли Казимира Малевича, высказанной им в работе «Философия калейдоскопа», написанной еще в 1922 г.: «Если же мое сознание есть нечто вроде призмы или калейдоскопа, то этот хаос, брошенный в него, построит новый хаос в ином порядке преломлений, отражений» [6, с. 59]. Таким образом, принцип калейдоскопа продолжает действовать как генератор арт-практик, в ходе которых формируются причудливые бриколажные гибриды, бесконечно вариативные и не содержащие сколько-нибудь определенных ценностных смыслов.

В таких условиях провокативность становится самоценным фактором продвижения и успеха. Более того, эта само-

ценная действенность арт-провокации способна оказывать своеобразный наркотический эффект: «художник начинает заниматься провокациями ради них самих, перешагивая границы всех возможных социальных норм» [11, с. 114]. Но если учесть, что провокативные тактики имеют целью «осмеивать, оскорблять, унижать, приводить в негодование, преступать принятые нормы» [4, с. 125], закономерными выглядят проявления защитной (протестной) реакции аудитории в ответ на провокации contemporary art. Так, например, произошло с работой Криса Офили «Дева Мария». «Сакральный» образ темнокожей «Богоматери» был написан слоновьим пометом, а крылышки расположенных рядом ангелов сделаны из фотографий женских гениталий, заимствованных в порно-журналах. Неудивительно было возмущение публики таким оскорбительным экспонатом, посыпались резкие требования удалить его с выставки. Впрочем, скандальная работа так и не была изъята из экспозиции. И тогда один из посетителей аккуратно закрасил работу белой краской, причем был задержан и оштрафован. Весьма красноречивая деталь: участвовавшие в выставке художники высказали искреннюю благодарность «гонителям»: их громкие протесты только усилили провокативный посыл и подняли, помимо ажиотажа, рыночную стоимость экспонатов.

Чтобы приведенный пример вызывающей самодостаточной провокативности не показался чем-то из ряда вон выходящим, стоит упомянуть еще несколько из великого множества. Это «Моча Христа» Андреса Серрано – распятие, помещенное в стакан с мочой; фекалии Пьеро Мандзони в красивых корбочках в качестве

«произведений»; капельки выделений Кэроли Шнеманн, изящно расположенные на белой бумаге под названием «Менструальная кровь»; имевшая шумный успех «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» Дэмиена Хёрста – труп тигровой акулы в огромном аквариуме с формальдегидом и т. д., и т. п.

Вышесказанное не следует понимать как некое обличение «пороков современного искусства». При всей произвольной субъективности арт-провокаций, подобные явления отражают реальные состояния современного культурного пространства: его калейдоскопичную мозаичность; усталость от перенасыщенности образами; ускорение и уплотнение коммуникативных процессов; постмодернистская ирония и недоверие к основополагающим нарративам; сиюминутная «одноразовость» культурного потребления; наконец, лихорадочное и безостановочное стремление к остро новому, яркому, будоражащему в контрасте с привычным. То есть, эти явления носят вполне объективный характер. Вот только стоит понимать, что они включают изрядную долю мистификации: в них мистифицируется само искусство, и тогда ему на смену приходят иные практики, маркируемые в качестве художественных, но на деле выполняющие другую функцию, а именно – публичную презентацию демонстративных социально-психологических жестов деятелей contemporary art. То, что при этом возникают не искусно исполненные произведения, а искусственно произведенные (сфабрикованные) арт-объекты – закономерный результат, полезный хотя бы тем, что он дает возможность точнее увидеть грань, отделяющую искусство от иных форм активности.

Литература:

1. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1990. – 541 с. – Текст : непосредственный.

2. Бахтияров, О. Деконцентрация [Электронный ресурс] / О. Бахтияров. – Текст : электронный // E-LIBRA : [сайт]. – URL: <https://e-libra.ru/read/200357-dekoncentraciya.html> (дата обращения: 30.05.2020).
3. Бобилевич, Г. Арт-мистификация в пространстве мировой культуры XX–XXI вв. / Г. Бобилевич. – Текст : непосредственный // Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым : Сб. науч. тр. / Ин-т славянских культур ; отв. ред. Н.М. Куренная. – Москва, 2018. – С. 327–363.
4. Гомес, К.-Дж. Протестная реакция зрителей на морально-провокационное искусство / К.-Дж. Гомес. – Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. – 2018. – Т. 13, № 3 (179). – С. 124–134.
5. Дёготь, Е. «Медицинская герменевтика» осуществляет опыт молчания / Е. Дёготь. – Текст : непосредственный // Коммерсантъ. – 1993 – 6 мая (№ 83). – С. 5.
6. Малевич, К. Философия калейдоскопа // Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов / К. Малевич. – Москва : Гилея, 2003. – 358 с. – Текст : непосредственный.
7. Мороз, О.В. Современное искусство как художественная документация: развлечение или чистая активность? / О.В. Мороз. – Текст : непосредственный // Обсерватория культуры. – 2014. – № 6. – С. 36–42.
8. Немченко, Л.М. Провокация в искусстве: семантика и прагматика / Л.М. Немченко. – Текст : непосредственный // Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. – С. 134–147.
9. Пигулевский, В.О. Арт-практика: ирония и коннотации / В.О. Пигулевский. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3(36). – С. 17–22.
10. Пруцких, Е.В. Поведение художника-provokatora и его отношения со зрителем / Е.В. Пруцких. – Текст : непосредственный // Диалоги о культуре и искусстве : материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. – Пермь : ПГИК, 2016. – С. 273–279.
11. Сычев, А.А. Провокация в современном искусстве / А.А. Сычев. – Текст : непосредственный // Провокация: экспертное измерение. – Москва : Новый хронограф, 2017. – С. 101–129.
12. Шоркин, А.Д. Языковые игры в contemporary art / А.Д. Шоркин. – Текст : непосредственный // Ученые записки Крымского Федерального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Политология. Культурология. – 2015. – Т. 1 (67), № 3. – С. 29–39.
13. Cashell, K. Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art / K. Cashell. – Текст : непосредственный. – New York : I. B. Tauris & Company, 2009. – 272 p.

References:

1. Bakhtin, M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa / M.M. Bakhtin. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1990. – 541 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Bakhtiyarov, O. Dekontsentratsiya [Elektronnyy resurs] / O. Bakhtiyarov. – Tekst : elektronnyy // E-LIBRA : [sayt]. – URL: <https://e-libra.ru/read/200357-dekoncentraciya.html> (data obrashcheniya: 30.05.2020).
3. Bobilevich, G. Art-mistifikatsiya v prostranstve mirovoy kul'tury XX–XXI vv. / G. Bobilevich. – Tekst : neposredstvennyy // Dokument i «dokumental'noe» v slavyanskikh kul'turakh: mezhdru podlinnym i mnimym : Sb. nauch. tr. / In-t slavyanskikh kul'tur ; otv. red. N.M. Kurennaya. – Moskva, 2018. – S. 327–363.
4. Gomes, K.-Dzh. Protestnaya reaktsiya zriteley na moral'no-provokatsionnoe iskusstvo / K.-Dzh. Gomes. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo un-ta. Seriya 3: Obshchestvennyye nauki. – 2018. – T. 13, № 3 (179). – S. 124–134.

5. Degot', E. «Meditinskaya germenevtika» osushchestvlyayet opyt molchaniya / E. Degot'. – Tekst : neposredstvennyy // Kommersant". – 1993 – 6 maya (№ 83). – S. 5.
6. Malevich, K. Filosofiya kaleydoskopa // Sobranie sochineniy v pyati tomakh. Tom 4. Traktaty i lektzii pervoy poloviny 1920-kh godov / K. Malevich. – Moskva : Gileya, 2003. – 358 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Moroz, O.V. Sovremennoe iskusstvo kak khudozhestvennaya dokumentatsiya: razvlechenie ili chistaya aktivnost'? / O.V. Moroz. – Tekst : neposredstvennyy // Observatoriya kul'tury. – 2014. – № 6. – S. 36-42.
8. Nemchenko, L.M. Provokatsiya v iskusstve: semantika i pragmatika / L.M. Nemchenko. – Tekst : neposredstvennyy // Khudozhestvennaya spetsifika i sotsial'nyy potentsial sovremennogo iskusstva. – Ekaterinburg : Gumanitarnyy universitet, 2017. – S. 134–147.
9. Pigulevskiy, V.O. Art-praktika: ironiya i konnotatsii / V.O. Pigulevskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. – 2019. – № 3(36). – S. 17–22.
10. Prutskikh, E.V. Povedenie khudozhnika-provokatora i ego otnosheniya so zritelem / E.V. Prutskikh. – Tekst : neposredstvennyy // Dialogi o kul'ture i iskusstve : materialy VI Vseros. nauch.-prakt. konf. – Perm' : PGIK, 2016. – S. 273–279.
11. Sychev, A.A. Provokatsiya v sovremennom iskusstve / A.A. Sychev. – Tekst : neposredstvennyy // Provokatsiya: ekspertnoe izmerenie. – Moskva : Novyy khronograf, 2017. – S. 101–129.
12. Shorkin, A.D. Yazykovye igry v contemporary art / A.D. Shorkin. – Tekst : neposredstvennyy // Uchenye zapiski Krymskogo Federal'nogo un-ta im. V.I. Vernadskogo. Seriya: Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya. – 2015. – T. 1 (67), № 3. – S. 29–39.
13. Cashell, K. Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art / K. Cashell. – Tekst : neposredstvennyy. – New York : I. B. Tauris & Company, 2009. – 272 r.

Для цитирования: Уланович, О.И. Эстетизация как модус концептуального и перцептуального реконструирования культурного пространства социума в эпоху постмодерна / О.И. Уланович. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 72–79. – Библиогр.: с. 78 (7 назв.).

УДК 7.01

Уланович Оксана Ивановна,
кандидат психологических наук, доцент;
Белорусский государственный университет,
доцент кафедры теории и практики перевода
E-mail: oksana.ulanovich@mail.ru
Республика Беларусь г. Минск

ЭСТЕТИЗАЦИЯ КАК МОДУС КОНЦЕПТУАЛЬНОГО И ПЕРЦЕПТУАЛЬНОГО РЕКОНСТРУИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА СОЦИУМА В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Аннотация. *В статье представлены результаты понятийного анализа категории «эстетическое», что позволило автору дать определение тенденции эстетизации в развитии культурной среды в эпоху постмодерна и выявить три ее направления. Эстетизация проявляется в ином отношении к действительности и новом мировосприятии, в новых эстетизированных формах художественного выражения и новых форматах массовой коммуникации. Эстетизация не просто видоизменяет ценностную картину мира социума посредством смещения акцентов с результата на процесс, с исключительного на обыденное, с духовно-нравственного на чувственно-телесное; она трансформирует поведение человека и его образ жизни и преобразует саму социальную реальность.*

Ключевые слова: *эстетическое; эстетизация; социокультурное пространство; постмодерн; коммуникация.*

Oksana Ulanovich,
PhD in Psychology, docent;
Belarusian State University,
Associate Professor of the Department of Translation Theory and Practice
E-mail: oksana.ulanovich@mail.ru
Republic of Belarus, Minsk,

AESTHETICIZATION AS MODE OF CONCEPTUAL AND PERCEPTUAL RECONSTRUCTION OF THE SOCIETY'S CULTURAL AREA IN POST-MODERNITY ERA

Annotation. *In the article the results of conceptual analysis of the “aesthetical” category are presented, which allowed the author to define the process of aesthetization in the development of society’s cultural area in post-modernity and reveal three directions of this process. Aesthetization manifests itself in a different attitude to reality and new perception of the world, in new aesthetized forms of artistic expression and new formats of mass communication. Aesthetization not only modifies the value system of society by shifting the emphasis from result to process, from exceptional to ordinary, from spiritual and moral to sensual and somatic; it transforms person’s behavior and lifestyle, reshapes social reality itself.*

Keywords: *aesthetical; aesthetization; social and cultural area; post-modernity; communication.*

Взгляд даже непрофессионала вглубь имеющих место в современном обществе явлений, проявляющихся фактически во всех областях социумного пространства, порождает в сознании человека когнитивный диссонанс – состояние психического дискомфорта, провоцируемое столкновением внутренних убеждений и демонстративно выставляемых на показ пороков; системы норм и их сплошь и рядом подчеркнутого нарушения; внутреннего понимания прекрасного и внешне вопиющего безобразия. Подобные проявления конфликтующих состояний многочисленны и обнаруживаются во всем: в визуальном искусстве, литературе, кино, медийном пространстве, в науке, образовании, экономике, политике, в общении и коммуникации в целом. Можно полагать, что понимание и теоретическое осмысление данных проявлений способно оградить разум и духовный мир человека от разрушительного механизма процветающего в социокультурном пространстве кризисного состояния – *постмодерна*, названного теоретиками постмодерна именно кризисным в силу произошедшего захвата вещью, главенствующей над идеями позиции, вытеснения массовым потреблением потребности в рефлексии, иронизмом – серьезности, эклектикой – системности, всепринятием – строгости и твердости, чувственностью – интеллектуального начала – т.е. всех тех, казалось бы, разумных, прогрессивных и совершенных доминант, свойственных эпохе модерна.

Постмодерн – геополитический проект и мировоззренческая концепция Новейшей истории. Это особое состояние культуры и общества после трансформации правил игры в науке, литературе, искусстве, общественном сознании на рубеже веков; это глобальный исторический проект, органично сменивший во второй половине XX в. своего предшественника – эпоху модерна, восстав против ключевых его акцентов тотальным и кардинальным реформатированием мировосприятия и миромоделирования.

В отличие от *модерна*, характеризующегося принятием антропоцентрической модели мироздания, научного (основанного на ньютоновской механике) понимания мира, веры во всемогущий разум, прогресс и эффективность демократических форм государственного устройства, постмодерн представляет собой ревизию или прямое отрицание идеологических установок модерна. *Постмодерн* отказывается от антропоцентрической модели мира, восхваляет релятивистскую теорию Эйнштейна и квантовую физику, провозглашает плюрализм, свободу, значимость информации, медиа, массовой культуры и неолиберализм.

Различия между, безусловно, связанными понятиями «постмодерн» и «постмодернизм» заключается в их обозначении разных сегментов социумного пространства одной эпохи. Первое – постмодерн – обозначает социальную конфигурацию в обществе в комплексе экономических, политических, социальных, культурных аспектов социумной модели. Второе – постмодернизм – обозначает новый тип культурно-философской рефлексии, мировоззренческую проекцию, стили и концепции в искусстве, архитектуре, философии; это манифестация ключевых черт эпохи постмодерна в искусстве и философской мысли.

Постмодернизм в своей сути имеет тотальную инверсию семантико-аксиологических принципов модернизма. В силу своей неоднородности он интегрирует ряд модусов и установок, среди массива которых в качестве ключевых можно отметить: снятие границ между культурой элитарной и массовой (массовизация культуры), превращение искусства в объект потребления, медиатизация социокультурного пространства, деконструкция как практика дублирования, аналогизации и стилизации, постмодернистская философия, опирающаяся на позиции релятивизма и плюрализма, а также отсутствие системности и «разрушительно-созидательный хаос» (Е.Н. Яркова).

В эпоху постмодерна возникает не только иная действительность в комплексе трансформировавшихся прежних и новосозданных конфигураций общественного порядка, но и новые формы художественного выражения, новый язык, иное отношение к действительности, иные пути концептуального и эстетического реконструирования бытия в искусстве и философии. Анализ массива типологических особенностей развития различных областей социокультурной среды в эпоху постмодерна позволил нам в качестве ключевых выделить следующие тенденции: 1) деконструкция и стилизация, 2) эклектика и полистилистика, 3) иронизм и 4) эстетизация. Данные тенденции представляются комплексными интегративными магистральными течениями, проявление которых наблюдается во всех сферах культурного пространства.

Если сущностные характеристики *деконструкции, стилизации, полистилистики* и *иронизма* на данный момент вполне изучены и описаны; локализация и манифестация данных установок, реконструирующих культурное пространство, в основном определены, то *эстетизация* как новый модус концептуального и перцептуального мировосприятия остается явлением недопонятым. Термин «эстетизация» становится все более популярной и частотной характерологической категорией при описании состояния современной культуры, однако четкого и однозначного толкования обозначаемый термином процесс пока еще не получил.

Как известно, эстетика возникла в середине XVIII в. в рамках философской традиции эпохи Просвещения. Сам термин является производным от древнегреческого слова *αἴσθησις*, которое обозначает «чувственное восприятие», а, значит, в эстетическом акцентировался уровень чувственного познания, предшествующий рационально-логическому. Тем самым эстетика была включена в качестве «низшей гносеологии» в структуру теории познания. Границы эстетического были четко

определены и включали категории прекрасного и возвышенного. Сохраняя тенденцию изначально заложенных рамок эстетического, референтная сфера эстетики долгое время фактически была сведена к области искусства и даже отождествлялась с ним.

Однако в лексемах «эстетика» и «эстетический» присутствует ряд коннотаций, порождающих разночтение термина «эстетизация» и обозначаемого им сегодня процесса. *Во-первых*, эстетическое синонимично чувственному и ассоциируется как с чувственным восприятием, так и с порождаемыми эмоционально-чувственными эффектами перцепции. *Во-вторых*, в эстетическом усматривается связь с сенситивностью личности – свойством воспринимать вещь неким особым, необычным, ярким и насыщенным способом, что позволяет судить о человеке как обладающем эстетическим воззрением. *В-третьих*, эстетическое ассоциируется с некой виртуализацией пространства, когда вымысел, игровая составляющая, иллюзорность, эстетическое моделирование контекста и сюжета задают особый способ схватывания реальности. Создается некоторый эстетизированный мир как легкая, «сверкающая» модель мира реального. В. Вельш в отношении этого последнего понимания эстетического отмечает, что тяжесть реального предстает как темный осадок, на фоне которого эстетический мир создает свою сверкающую форму. По контрасту с этим реальным, мир эстетический склоняется к нереальности, растворяя реальное, порождает потерю ощущения реальности [7, с. 18].

Представленные проекции понимания эстетики и эстетического свидетельствуют, что эстетика обладает потенциалом выйти за пределы узкого мира искусства в реальную жизнь, равно как и искусство способно выйти за традиционно приписываемые ему границы и стать частью и элементом качества жизни.

С.В. Никонова под эстетизацией предлагает понимать, «в первую очередь,

приобретение эстетического характера теми сторонами современной жизни, которые прежде оставались далекими от традиционного предмета эстетики» [4, с. 6]. Тем самым, сферы жизни и виды деятельности, ранее никак не подпадающие под категорию «художественных» могут эстетизироваться – т.е. «наряжаться» в сверкающие эстетические «одежды», а элементы обыденной реальности могут стать объектами эстетического переосмысления.

Сегодня сфера эстетического существова­но расширилась, что и воплощается в расширении границ современной художественной практики: «от авангардистских экспериментов, превращающих в произведения простые вещи и преодолевающих барьеры “изящного искусства” до развития новых форм художественной деятельности, включенных в структуру массового общества – массового искусства, искусств новых технологий, дизайна, рекламы и т. п.» [4, с. 16].

Отмеченный нами выше спектр коннотативных значений терминов «эстетика» и «эстетический» характеризует специфически западный способ мироощущения и формирует понимание процесса эстетизации западной культуры эпохи постмодерна. Итак, под эстетизацией, предлагаем понимать:

– *во-первых* (вслед за С.В. Никоновой), проникновение искусства в жизнь, построение жизни по принципам искусства (эстетизация жизненного пространства и жизневоплощения) [4];

– *во-вторых* (вслед за О.В. Солодовниковой), введение в эстетический оборот бытового предметно-вещного мира человека [6], когда простые обыденные вещи и объекты, а также сцены обыденной жизни превращаются в объекты эстетической интерпретации в художественном произведении;

– *в-третьих*, акцентирование чувственности, эмоционально-чувственного переживания (чувственного как в плане восприятия органами чувств, так и в плане

обостренности эмоциональных эффектов восприятия), причем не только в художественных произведениях, но во всех составляющих культурной среды.

Примером *эстетизации как украшения жизненного пространства*, его «упаковывания» в красивую обертку, могут служить активно развиваемые сегодня направления дизайна (ландшафтный дизайн и дизайн интерьера, эстетическое оформление предметно-пространственной среды), а также мода – насаждение культа красоты в массовой культуре потребительского общества. Отмеченное носит название эстетической отделки реальности и формирует эстетосферу повседневности постмодерна.

В.Д. Лелеко в попытке охватить в первом приближении форматы жизневоплощения эстетического предлагает следующий список модусов повседневной реальности в эстетосфере: «жилище; производство и предъявление потребительских товаров; обряды, ритуалы; туризм; спортивные зрелища, граничащие с искусством (фигурное катание, художественная гимнастика); конкурсы красоты и шоу культуристов; косметика; параспортивные-парахудожественные занятия (аэробика или культуризм); парамедицина (пластическая хирургия и стоматология); художественноподобные формы популярной культуры: рекламное творчество, показы мод, эстрадные зрелища, фотопродукция, видеоклипы, цветные календари, почтовые открытки и т.п.». Данный перечень, по мнению автора, отражает реалии и интеллектуальную парадигму культуры постмодерна [2, с. 34].

Примером *эстетизации как вовлечения в эстетическое восприятие предметно-вещного бытового мира человека* могут служить эпатажные экспонаты, инсталляции и арт-объекты музеев современного искусства. Так, предметом эстетизации в современном проектном искусстве может быть любая вещь, даже, писсуар, приводимый в качестве примера О.В. Солодовниковой [6]. В искусстве практика превраще-

ния предметов повседневной жизни в объекты искусства адресуются поп-арту. Любой произвольно взятый фрагмент повседневности (будь то стул, стол, обломки машины или старый утюг, а также эпизод из жизни, как, например, приготовление борща) извлекается из потока обыденной жизни и переносится в художественное пространство (музея или выставочного павильона) в виде арт-объекта или инсталляции (объемно-пространственной композиции).

Таким образом, равно как искусство внедряется в жизнь, любой бытовой эпизод также может быть поднят до уровня искусства.

Третье направление в обобщенной тенденции эстетизации культурной среды в эпоху постмодерна заключается в *подчеркивании особой чувственности восприятия*, даже самотизации, в инсценировании эстетических эффектов, в провоцировании полимодальных перцептивных образов, в гипертрофированной эмотивности объектов и процессов – составляющих культурной среды. Культурная среда – это совокупность практик и средств взаимодействия и общения, принятых в том или ином социальном пространстве.

Проявления данного понимания эстетизации многогранны, как, например, эксплуатация эстетических возможностей символа (красные кепки Трампа, оранжевые жилеты во Франции, георгиевская ленточка в России, «Погоня» и бело-красно-белый флаг – символы независимости Беларуси), а также использование телесности в семиотическом аспекте.

И.А. Муратова называет телесный фактор доминантой культуры постмодерна и утверждает, что «умение использовать телесность в семиотическом аспекте приобрело особую актуальность и стало популярным практически во всех сферах социальной жизни». Так, формирование имиджа – это целенаправленное конструирование системы телесных знаков: фасон одежды (для акцентуации маскулинности или феминности), цвет (выражающий чер-

ты характера: серый – пунктуальность, темно-синий – деловитость, красный – агрессивность) и т. д. В недавно возникшей индустрии имиджмейкерства используются все аспекты телесности: походка, осанка, взгляд, наклон головы, рукопожатие, речь и т. д. [3, с. 143]. Итак, в постиндустриальном обществе становится актуальным практиковать соматическое, т. е. телесно-визуальное выражение социокультурных смыслов.

Помимо приведенных примеров акцентирования символических свойств визуальных знаков (культурных кодов-символов) и аспектов телесности, эстетизация культурного пространства также проявляется и в преобладании в семиотическом пространстве эпохи постмодерна эмоционально-чувственных компонентов над рационально-рассудочными, что провоцирует *эстетические эмоции*. Эстетические эмоции можно определить как первичные чувственные эстетические оценки-реакции, которые, по мнению Н.И. Киященко, могут либо «дать пищу для размышления и вызвать бурный поток мыслей», либо завершиться только лишь чувственным переживанием индивида и доставить ему наслаждение; но, что важно, они обостряют вкус к жизни и повышают ее тонус [1, с. 208]. Это проявляется, например, в экспансии всех видов комического, инвективы, просторечья, сленга, жаргона, а также широкого спектра фигур образности (метафоры, сравнения, аллюзии, феноменов прецедентности и т.д.) в медиакommunikацию и типовые культурные продукты (художественное и анимационное кино, театр, литературу), что задает эффекты эмоционально-чувственного восприятия.

Эстетизация культурного пространства социума в эпоху постмодерна тотальна и повсеместна, распространяется на людей, их поведение, жизненное пространство, сообщества, коммуникацию, общественные процессы и социальные практики. Всеобъемлюща сегодня эстетизация спорта, экологии, медиа, политики.

Так, современную политическую коммуникацию часто именуют *шоу-политикой* (Н.П. Пименов) в силу экспансии шоу-технологий в политическое пространство или *символической политикой* (С.П. Поцелуев) в силу активной нацеленности на искусный обман чувств посредством создания эстетических образов. Все три отмеченных нами модуса эстетизации в их органичной взаимосвязи обнаруживаются в транслируемой нам сегодня модели политической коммуникации.

Шоуизация развертывается в направлении конструирования по аналогии с шоу-бизнесом политических «звезд», интерес к которым провоцируется деталями личной жизни, пикантными ситуациями или скандальным поведением. Тем самым, фрагменты повседневности или ситуации личной жизни (свадьба, венчание, рождение, крещение, болезнь и т. д.) трансформируются в развлекательные массовые телевизионные культурные продукты – реалити-шоу. Массовая демократия, по словам С.П. Поцелуева, это «не только (и даже не столько) мыслительный процесс принятия решений, сколько эмоции, чувства и переживания», это превращение политических действий в своего рода спектакль или шоу «с их системой “звезд” и “поклонников”» [5, с. 63]. Если в эпоху модерна вожди революции и отцы народов символизировали себя посредством статуй, памятников, орденов, памятных монет и мемуаров, то в эпоху постмодерна инсценирование образа происходит посредством эстетической интерпретации в разнообразных медиапродуктах личных и зачастую прозаично-обыденных сюжетов жизневоплощения.

Эстетизация в пространстве политики происходит также и путем инсценирования всяческих политических хэппенингов (постановочных демонстраций пропагандистского характера с элементами спонтанного зрительского интерактива) и политических перформансов (своеобразных запланированных демонстративных действий наподобие театральных поста-

новок). И те и другие противопоставляются торжественным, даже сакральным политическим ритуалам (эпохи модерна), которым свойственны упорядоченность, нормативность и организованность, и являются составляющими протестной культуры и арт-активизма, задействующими, в первую очередь, элементы визуального искусства и полимодальную образность.

Эстетизация коммуникативного пространства политики трансформировала во многом и политическую риторику, провозгласив принцип «свободы от» не только в отношении институционального формата диалога, но и в отношении культуры речи. В эволюции языка политического общения наблюдается акцент на провоцировании у массовой аудитории эмоционально-чувственных эффектов. Проведенный нами теоретический анализ современного политического медиадискурса, позволяет констатировать, в качестве ключевых, следующие направления развития языка политического общения в рамках общей современной тенденции эстетизации политической коммуникации.

Во-первых – возрастающая конфликтность политической коммуникации, свидетельством чего является преобразование вербального «репертуара» политики в сторону декодификации, раскрепощенности (даже вульгаризации), интимизации, а также активное использование политиками инвективных речевых жанров и выражений.

Во-вторых – эмоционализация политической коммуникации, заключающаяся и в особой эмоциональной насыщенности речи, и в провоцировании эмоциональных реакций у аудитории вплоть до аффективных и катарсических, что вербально наиболее ярко воплощается в экспансии всех видов комического в политическую риторику.

В-третьих – символизация политической коммуникации как насыщение различных форм материализации политики идейными, образными или идейно-образными структурами, что собственно в

речи предстает как экспансия вербальных образно-выразительных средств в политическую риторику (в массиве которых особенно актуальны явления прецедентности и метафорические образы).

Эстетизация как тенденция концептуального и перцептуального ремоделирования культурного пространства социума в эпоху постмодерна может быть охарактеризована как **эпистемологическая экзистенциальная эстетизация**, так как она затрагивает человеческое мировосприятие и миромоделирование, трансформирует поведение человека и его жизнь, трансформирует саму реальность, смещает акценты с результата на процесс, с исключительного на обыденное, с духовно-нравственного на чувственно-телесное и т.д. Именно поэтому когнитивный диссонанс у современного человека столь частотен сегодня, ибо он выступает итогом постижения конфронтации внутренних установок личности и многочисленных проявлений эстетизированной культурной среды.

С одной стороны, рассматривая эпоху постмодерна как состояние кризисное, «консервативно революционное» (И.М. Семашко), ее можно оценивать и как состояние катарсическое: как результат освобождения от давления всеобъемлющих и строгих установок модерна и как

стартовую площадку для нового цивилизационного витка в развитии культуры и общества. Любое кризисное состояние – как закат (финал) чего-то есть равно и начало чего-то нового, или, как минимум, при правильном понимании данного кризиса этот финал может быть обращен в стартовую позицию для чего-то нового и позитивного. Подобно тому, как в свое время, уставшее от великих идей модерна, общество скатилось к сегодняшнему иронизму, маргиналии, асистемности и хаосу, вниманию к незначительному и мелкому, в центре современной культуры могут взойти семена саморефлексии кризиса постмодерна и дать начало новой эпохе расцвета. Общество, культура не раз переживали цивилизационные кризисы, равно как и природа не раз возрождалась после хаоса природного катаклизма. Уже сегодня все чаще звучит мнение, что типичные конфигурации постмодерна и модели миромоделирования постмодернизма (в том числе модусы эстетизации) на грани исчерпанности, а, значит, новая эпоха позитивных ценностей уже маячит на горизонте. Возможно, в той новой эпохе общество снова будет не играть в искусство, а творить, не театрализовать жизнь, а жить, не симулировать реальность, а конструировать ее.

Литература:

1. Киященко, Н.И. Эстетика – философская наука : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 032800 Культурология / Н.И. Киященко. – Москва : Вильямс, 2005. – 592 с. – ISBN 5-8459-0867-1 (рус.). – Текст : непосредственный.
2. Лелеко, В.Д. Эстетизация повседневной жизни постмодерна и эстетика повседневности / В.Д. Лелеко. – Текст : непосредственный // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века : материалы науч. конф., 10 окт. 2001 г. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 34–36.
3. Муратова, И.А. Телесность как доминанта культуры постмодерна / И.А. Муратова. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1 (27): в 2 частях, ч. 1. – С. 143–146.
4. Никонова, С.Б. Эстетизация как парадигма современности. Философско-эстетический анализ трансформационных процессов в современной культуре : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук / С.Б. Никонова. – Санкт-Петербург, 2013. – 43 с. – Текст : непосредственный.

5. Поцелуев, С.П. Символическая политика: констелляция понятий для подхода к проблеме / С.П. Поцелуев. – Текст : непосредственный // Политические исследования. – 1999. – № 5. – С. 62–74.

6. Солодовникова, О.В. Эстетизация современной культуры и формы ее представления [Текст] : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / О.В. Солодовникова. – Томск, 2002. – 21 с. – Текст : непосредственный.

7. Welsch, W. Aesthetics beyond Aesthetics / W. Welsch. – Text : direct // Proceedings of the XIth International Congress of Aesthetics, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory. – Helsinki, 1997. – P. 18–37.

References:

1. Kiyashchenko, N.I. Estetika – filosofskaya nauka : ucheb. posobie dlya studentov vuzov, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti 032800 Kul'turologiya / N.I. Kiyashchenko. – Moskva : Vil'yams, 2005. – 592 s. – ISBN 5-8459-0867-1 (rus.). – Текст : непосредственный.

2. Leleko, V.D. Estetizatsiya povsednevnoy zhizni postmoderna i estetika povsednevnosti / V.D. Leleko. – Текст : непосредственный // Estetika v interparadigmal'nom prostranstve: perspektivy novogo veka : materialy nauch. konf., 10 okt. 2001 g. – Sankt-Peterburg, 2001. – С. 34–36.

3. Muratova, I.A. Telesnost' kak dominanta kul'tury postmoderna / I.A. Muratova. – Текст : непосредственный // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – 2013. – № 1 (27): v 2 chastyakh, ch. 1. – С. 143–146.

4. Nikonova, S.B. Estetizatsiya kak paradigma sovremennosti. Filosofsko-esteticheskiy analiz transformatsionnykh protsessov v sovremennoy kul'ture : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora filosofskikh nauk / S.B. Nikonova. – Sankt-Peterburg, 2013. – 43 s. – Текст : непосредственный.

5. Potseluev, S.P. Simvolicheskaya politika: konstellyatsiya ponyatiy dlya podkhoda k probleme / S.P. Potseluev. – Текст : непосредственный // Политические исследования. – 1999. – № 5. – С. 62–74.

6. Solodovnikova, O.V. Estetizatsiya sovremennoy kul'tury i formy ee predstavleniya [Текст] : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk / O.V. Solodovnikova. – Tomsk, 2002. – 21 s. – Текст : непосредственный.

7. Welsch, W. Aesthetics beyond Aesthetics / W. Welsch. – Text : direct // Proceedings of the XIth International Congress of Aesthetics, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory. – Helsinki, 1997. – R. 18–37.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Зайкова, Ю.А. Студенческие научно-исследовательские лаборатории в области теоретических основ «западноевропейского искусства» как вид деятельности студентов факультета изобразительного искусства / Ю.А. Зайкова – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 80–84. – Библиогр.: с. 84 (2 назв.).

УДК 37

Зайкова Юлия Афанасьевна,

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

E-mail: juliazaikova@yandex.ru

Россия, Челябинск

СТУДЕНЧЕСКИЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ЛАБОРАТОРИИ В ОБЛАСТИ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВ «ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА» КАК ВИД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ ФАКУЛЬТЕТА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. *Статья посвящена работе студенческой научно-исследовательской лаборатории (СНИЛ) в области теоретических основ «западноевропейского искусства», являвшейся одним из направлений научной работы факультета изобразительных искусств. Статья представляет собой аналитический материал студенческой научной работы в области искусствознания за период 2014–2019 гг. Показано значение данного вида деятельности в профессиональном становлении студентов художественно-творческих специальностей.*

Ключевые слова: *СНИЛ; история западноевропейского искусства; научно-практическая конференция; тема исследования; автор исследования.*

Yulia Zaykova,

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

Teacher of the Department of Social and Gumanitarian
and Psychological-Pedagogical Disciplines

E-mail: juliazaikova@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

STUDENT RESEARCH LABORATORIES IN THE FIELD OF THEORETICAL FOUNDATIONS OF «WESTERN EUROPEAN ART» AS A TYPE OF ACTIVITY OF STUDENTS OF THE FACULTY OF FINE ARTS

Annotation. *The article is devoted to the work of the Student Research Laboratory (SNIL) in the field of theoretical foundations of "Western European Art", which was one of the directions of scientific work of the Faculty of Fine Arts. The article is an analytical material of students' scientific work in the field of "art studies" for the period 2014-2019. The significance of this type of activity in the professional development of students of artistic and creative specialties is shown.*

Keywords: *SNIL; history of Western European Art; scientific and practical conference; research topic; author of the study.*

Работа студенческой научно-исследовательской лаборатории (СНИЛ) в области теоретических основ «западноевропейского искусства» является одним из направлений научной работы факультета изобразительных искусств.

К целям такой деятельности можно отнести: повышение общей эрудиции, развитие индивидуальных познавательных интересов, навыка поисковой работы информации в различных источниках, умение структурировать свои мысли, рассуждать и аргументировать выводы по теме вопроса и др.

Изучение произведений искусства является одной из актуальных задач современного искусствознания. Это определяет объекты исследования, такие, как художественный метод; идеи талантливых художников, чье творчество явилось значительным в развитии живописных направлений; особенности развития конкретных национальных художественных школ; время создания произведений и т. д.

Деятельность лаборатории началась в 2014 году, однако, за небольшой период достигнуты определенные результаты: так, все члены лаборатории стали участниками научных студенческих конференций разного уровня (всероссийских, межвузовских, вузовских, факультетских). Материалы докладов отличались глубиной исследования, хорошей выстроенностью и подачей материала на высоком уровне, актуальностью. Лучшие доклады вузовских студенческих конференций опубликованы в сборниках научных статей Института.

В 2014–2015г. темой студенческих исследований стало западноевропейское искусство XVII в.: «караваджизм», голландский бытовой жанр, голландский натюрморт.

Студены научной лаборатории Южкова С. и Плотникова М. (3 курс, обучающиеся по специальности Живопись) приняли участие в IV всероссийской научно-практической конференции студентов «Актуальные проблемы современной

науки: взгляд молодых» (ОУ ВО «Южно-Уральский институт управления и экономики» – 21 апреля 2015).

Тема исследования «Карваджизм как особое явление европейской живописи» раскрывалась как проблема художественного стиля западноевропейского искусства XVII в. Рассматривая XVII век как многостилевую, когда одновременно существуют два ведущих больших стиля – барокко и классицизм, студенты исследовали еще одну линию, «внестилевую». Творчество художников XVII века «внестилевой линии» постепенно вывело живопись из системы синтеза искусств, из сферы действия архитектуры. Это совершенно новый художественный принцип, где живописное произведение подчиняется только своим собственным внутренним задачам – показать окружающий мир во всей его полноте, естественности, многогранности и противоречивости. К «внестилевому» искусству относится и масштабное явление XVII в., получившее название «караваджизм».

В условиях современной действительности тема «Карваджо и караваджизм» является весьма актуальной, затрагивает ключевые вопросы развития общества и отдельно взятой личности.

Карваджо – один из самых значительных художников XVII столетия. Произведенная им художественная «революция», его художественный метод и идеи касалась не только манеры письма, но и самого объекта живописи. Он обращается к природе и прокладывает путь ко многим нововведениям в живописи. Карваджо внес большой вклад в создание новых самостоятельных жанров живописи – бытового и натюрморта. Оценить и понять новаторство Карваджо как эпохальное открытие в искусстве являлось целью исследования.

Статья участников СНИЛ Дмитриевой Ю.С, Ухабиной Е.А. (3 курс, обучающиеся по специальности Дизайн) «Особенности голландской жанровой живописи XVII века» опубликована в сборнике научно-

практической конференции студентов ГБОУ ВО ЮУРГИИ им. П.И. Чайковского (2015) [1].

Семнадцатое столетие было в Европе «золотым веком живописи», временем сложения национальных художественных школ Италии, Голландии, Фландрии, Испании и Франции. Среди них искусство Голландии занимает особое место. XVII век – время проникновения натуры в искусство, время расцвета и настоящего рождения жанровой живописи, обретения статуса самостоятельного жанра. В этом жанре творили многие признанные мастера. Но такого разнообразия сюжетов и композиционных приемов бытовой живописи, охватывающих весь уклад жизни Голландии XVII в. (крестьянский, бюргерский, патрицианский быт), и такого количества мастеров этого жанра не знает никакая другая школа. Исследованию особенностей голландской жанровой живописи XVII века и была посвящена работа студенческой лаборатории, что позволило осмыслить и оценить вклад голландской художественной культуры в историю искусства.

В 2015 г. выступили с докладом в студенческой конференции факультета Рейзвих Э.С. и Галяув Я.Ф. (3 курс, обучающиеся по специальности Живопись) с докладом по теме «Специфика голландского натюрморта XVII века».

Тема исследования посвящена проблеме происхождения и развития жанра «натюрморт», специфике нидерландского натюрморта XVII в. Взаимодействие человека с окружающим его предметным миром всегда было в сфере внимания художника и по-разному интерпретировалось в жанрах живописи. Предметы, вещи – это не «мертвая натура», а «живые» действующие персонажи, активно участвующие своей «тихой жизнью» в организации композиции, создании сюжета картины, они «работают», прежде всего, на создание художественного образа произведения. Часто предметы становились не только неотъемлемой частью картины, но и едва

ли не главными персонажами, помогающими полнее раскрыть замысел всей картины. Проблема натюрморта – это проблема пространства и шире – мировоззрения. Натюрморт как жанр становится самостоятельным у голландских художников XVII в., в живописи которых он занимает важное место и имеет свои специфические особенности: тематические, функциональные, композиционно-художественные. Задачу изучения этих особенностей поставили перед собой студенты СНИЛ. Голландский натюрморт XVII в. поражает богатством тем. Ни в одной другой стране живописцы не уделяли такого внимания изображению неодушевленного мира.

Изумительную способность голландских живописцев передавать материальный мир во всем богатстве и разнообразии ценили не только современники, но и европейцы в XVIII и XIX вв. Они видели в натюрмортах прежде всего блестящее мастерство передачи реальности. Отражая красоту объектов окружающей природы или вещей, созданных трудом человека, натюрморты могут волновать нас не меньше, чем жанровые картины. Своей живописью натюрморты Голландии убедили мир в том, что простые вещи несут некий смысл и великую красоту. Исследователи лаборатории – студенты живописного отделения, и тема мастерства великих художников актуальна и значима для их личного творческого становления.

В 2016 г. Голоперова Е.С. (обучающийся 3 курса специальности Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы) получила сертификат участника и Диплом за лучший доклад секции в IV всероссийской научно-практической конференции студентов «Актуальные проблемы современной науки: взгляд молодых» (ОУ ВО «Южно-Уральский институт управления и экономики». Тема исследования – «К. Малевич. «Черный квадрат» Почему это шедевр?».

Объектом исследования стала история становления авангарда в искусстве

начала XX века, абстрактное искусство, супрематизм. Предмет исследования – картина К. Малевича «Черный квадрат». Цель исследования: найти подходы к пониманию феномена авторского художественно-пластического языка К. Малевича, философской концепции его искусства, проанализировать разные точки зрения на картину К. Малевича «Черный квадрат», установить, в чем уникальность, ценность и «революционность» этого произведения искусства. Задачи исследования:

- изучение исторически-культурных предпосылок возникновения абстрактного искусства и значение К. Малевича в становлении направления «супрематизм»;

- обоснование появления картины «Черный квадрат» и ее место в творчестве художника;

- анализ особенностей картины К. Малевича, выявление новаторства, уникальности произведения.

Практическая значимость исследования определяется тем, что оно позволяет углубить представление о творческом методе одного из выдающихся художников начала XX века и об искусстве авангарда в целом.

2017 г: публикация статьи участника СНИЛ Свиридовой А. (3 курс, обучающийся по специальности Живопись) «Пословицы в изобразительном искусстве. П. Брейгель. Фламандские пословицы» в сборнике научно-практической конференции студентов ГБОУ ВО ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (2017) [2].

Брейгель открывает нам, живущим в XXI веке, интересный мир пословиц и поговорок, которые были в обиходе нидерландцев XVI века. Некоторые становятся уникальными, так как не существует их аналогов. И если бы не их живописная трактовка Брейгелем, то мы, возможно, о них бы не узнали. Пословица – устное изречение, став объектом изображения в живописном произведении, помимо нравоучительного, воспитательного аспекта, приобретает и другие очень глубокие смыслы и сообщения. Таким произведени-

ем и явилась картина «Фламандские пословицы» Питера Брейгеля Старшего. Глядя на нее, понимаешь, что не так уж много изменилось за последние столетия. Каждый день мы встречаем пороки ее героев, не задумываясь над тем, как близок нам Брейгель. Его «мир вверх тормашками» актуален и сегодня. Ведь со временем глупость и грехи не канули в лету, но жить в таком Перевернутом мире нельзя. Нельзя жить, словно слепые, повинуюсь течению, ведущему в пропасть. Такие смыслы живописной энциклопедии народной мудрости Брейгеля «Фламандские пословицы» попыталась раскрыть в своем исследовании и донести до нас Свиридова А.

В 2019 г. участником научно-практической конференции студентов ГБОУ ВО ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского стал Чернов В. (3 курс, обучающийся по специальности Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы). Его доклад был посвящен теме «Гротеск» в декоративно-прикладном искусстве Ренессанса. Мебель Ренессанса». Автор исследования, обучаясь мастерству художественной обработки дерева, поставил перед собой задачу изучения мебельного искусства эпохи Ренессанса и гротескового декора для дальнейшего практического воплощения в материале, а именно, создания предметов мебели (стул, шкаф) с привнесением исторических элементов эпохи Ренессанса. Исследование темы актуально, так как, имея практическую направленность, обогатило работу автора новыми, свежими идеями, и формами.

Таким образом, работа студенческой научно-исследовательской лаборатории (СНИЛ) в области теоретических основ западноевропейского искусства представляется полезным, интересным и важным для образовательного процесса видом деятельности, в котором соединяется повышение уровня образовательной подготовки студентов, развитие научного потенциала и интеллекта, практическая значимость, творчество.

Литература:

1. Дмитриева, Ю. Особенности голландской жанровой живописи XVII века / Ю. Дмитриева, Е. Ухабина. – Текст : непосредственный // Мир культуры : сборник материалов и научных статей по итогам вузовской научно-практической конференции студентов (2015 г.) / гл. ред. Н.В. Растворова. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2016. – Вып. 4. – С. 76–84.

2. Свиридова, А.Ю. Пословицы в изобразительном искусстве. П. Брейгель. Фламандские пословицы / А.Ю. Свиридова. – Текст : непосредственный // Мир культуры : сборник материалов и научных статей по итогам научно-практической конференции / под ред. Н.Г. Быструшкиной. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – Вып. 6. – С. 44–51.

References:

1. Dmitrieva, Yu. Osobennosti gollandskoy zhanrovoy zhivopisi XVII veka / Yu. Dmitrieva, E. Ukhagina. – Tekst : neposredstvennyy // Mir kul'tury : sbornik materialov i nauchnykh statey po itogam vuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov (2015 g.) / gl. red. N.V. Rastvorova. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2016. – Vyp. 4. – S. 76–84.

2. Sviridova, A.Yu. Poslovitsy v izobrazitel'nom iskusstve. P. Breygel'. Flamandskie poslovitsy / A.Yu. Sviridova. – Tekst : neposredstvennyy // Mir kul'tury : sbornik materialov i nauchnykh statey po itogam nauchno-prakticheskoy konferentsii / pod red. N.G. Bystrushkinoy. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2017. – Vyp. 6. – S. 44–51.

Для цитирования: Ивлев, Н.Н. Студенческие научно-исследовательские лаборатории по исторической тематике на факультете изобразительного искусства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского / Н.Н. Ивлев – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 85–90. – Библиогр.: с. 89 (7 назв.).

УДК 37

Ивлев Никита Николаевич,

кандидат исторических наук;

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

доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин

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

Россия, г. Челябинск

СТУДЕНЧЕСКИЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ЛАБОРАТОРИИ ПО ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКЕ НА ФАКУЛЬТЕТЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация. В статье рассмотрен опыт организации студенческих научно-исследовательских лабораторий по тематике истории Великой Отечественной войны и исторического краеведения (история Южного Урала).

Ключевые слова: научно-исследовательские лаборатории; Великая Отечественная война; Южный Урал; герои Войны; история семьи.

Nikita Ivlev,

Candidate of Historical Sciences;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Social and Gumanitarian
and Psychological-Pedagogical Disciplines

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

Russia, Chelyabinsk

STUDENT RESEARCH LABORATORIES ON HISTORICAL TOPICS AT THE FACULTY OF FINE ARTS OF THE SOUTH URAL STATE UNIVERSITY OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY

Annotation. In article experience of the organization of student's research laboratories in subject of history of the Great Patriotic War and historical study of local lore (history of South Ural) is considered.

Keywords: research laboratories; Great Patriotic War; South Ural; war heroes; family history.

В рамках развития научно-исследовательской работы студентов в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И. Чайковского на базе факультета изобразительного искусства было создано несколько научно-исследовательских лабораторий, посвященных исторической тематике. В 2017–2018 учебном году функционировала лаборатория «Южный Урал в годы Великой

Отечественной войны», а в 2018–2019 учебном году была создана лаборатория «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях». В 2019–2020 учебном году указанные лаборатории были объединены в одну, получившую название «История Великой Отечественной войны: подвиг и жертвенность». Задачами научно-исследовательской лаборатории

«Южный Урал в годы Великой Отечественной войны» были:

– направить участников лаборатории на изучение перспективных малоизученных тем в истории Южного Урала в 1941–1945 гг., путем проведения проблемно-ориентированных лекций;

– разработать и реализовать исследовательские проекты, посвященные социально-экономической истории Урала в годы войны;

– провести взаимное рецензирование реализованных исследовательских проектов;

– обучить навыкам презентации реализованного проекта;

– подготовить доклады и презентации для выступления на научной конференции;

– подготовить тексты статей для публикации в сборнике конференции.

В лаборатории числилось три человека, обучающиеся третьего курса отделения «Живопись» и «Скульптура» Были выбраны следующие темы для научно-исследовательских работ:

– «Создание фонда обороны в годы Великой Отечественной войны» – Гурова Светлана;

– «Участие населения Урала в финансировании создания боевой техники в годы Великой Отечественной войны» – Семенова Алина;

– «Методы мобилизации средств населения в годы Великой Отечественной войны на территории Челябинской области. Морально-нравственный аспект» – Свиридова Анна.

В ходе работы по подготовке научных статей были проведены обзорные лекции, проработаны научные монографии, журнальные статьи, сборники опубликованных архивных материалов, электронные ресурсы по истории Великой Отечественной войны. Были изучены отдельные аспекты социально-экономической истории Южного Урала. Особое внимание было уделено сюжетам организации всенародной помощи фрон-

ту: через механизмы организации фондов (прежде всего Фонда обороны), финансирования создания отдельных экземпляров боевой техники и отношение людей к этим процессам.

Основными выводами этих работ можно назвать следующие.

Создание Фонда обороны началось с первых дней войны. В партийные комитеты, в редакции газет, в финансовые органы стали поступать письма от коллективов фабрик и заводов, а также от отдельных граждан. В этих письмах выражалась готовность своим трудом и личными средствами помочь Родине в борьбе с врагом. Самым крупным стал Фонд обороны. Это были средства особого рода: они не являлись ни налоговыми, ни займовыми ресурсами, а поступали как дар населения [1, с. 204].

Кроме наличных денежных взносов, а также ценностей и облигаций государственных займов рабочие и служащие отчисляли в Фонд обороны часть своего заработка, колхозники сдавали продукты питания. Возникали и другие формы организации Фонда обороны: в свободное от основной работы время рабочие ремонтировали оборудование предприятий, а заработанные деньги перечисляли на счета Фонда. Проходили массовые воскресники и субботники, заработанные деньги передавались в Фонд обороны [2, с. 130].

Население сдавало деньги на организацию воинских формирований. В Челябинской области были распространены сборы средств на танковые колонны. Например, «Челябинские колхозники». Сборы средств были организованы в сельских районах области. Правления колхозов, профорганизации МТС, совхозов и других предприятий выделяли уполномоченных по сбору средств на постройку танковой колонны «Челябинские колхозники», а также ответственных лиц за сохранение этих средств и сдачу их в отделения Госбанка. Каждому уполномоченному по сбору средств вы-

давался подписной лист, пронумерованный и заверенный, со следующими графами: фамилия, имя, отчество, вносимая сумма, расписка о внесенной сумме. Деньги сдавались в районную контору Госбанка или инкассатору банка не позднее, чем на следующий день после получения.

Кроме танковой колонны «Челябинские колхозники» в годы войны происходил сбор средств на строительство танковой колонны имени «Челябинского комсомола». 27 сентября 1941 г. вышло постановление обкома ВЛКСМ о поддержке инициативы молодежи абразивного завода и областного управления Госбанка. Сбор средств на танковую колонну был организован следующим образом: проводились массовые воскресники молодежи на заводах, фабриках, стройках, в колхозах и совхозах. Также принимались отчисления дневного заработка и проводились специальные концерты. Все собранные средства поступали на счет в Госбанке, сроком окончания сбора средств было 1 ноября 1941 г. [3, с. 127].

Собирались деньги и на производство отдельных экземпляров боевой техники. Допризывники Ленинского района Челябинска собрали 100 тыс. руб. на самолет «Ленинский допризывник». В мае 1943 г. школьниками города было собрано 283 тыс. руб. на постройку танка «Челябинский пионер». В сборе средств принимали активное участие жители всей области. Учащиеся Коркинской начальной школы № 6 собрали 4 029 руб. на постройку боевых кораблей, молодежь Магнитогорского металлургического комбината – 200 тыс. руб. на подводную лодку «Челябинский комсомолец», пионеры и школьники Магнитогорска – 150 тыс. руб. на танк «Магнитогорский пионер».

Собирались средства для частей Уральского добровольческого танкового корпуса. Трудящиеся Челябинска отдали на создание корпуса 9 184 тыс. руб., Зла-

тоуста – 6 446 тыс. руб., Магнитогорска – 5 745 тыс. руб., Копейска – 2 174 тыс. руб. Всего по области было собрано 56,4 млн. руб. Только на вооружение Красной Армии жители области собрали 325 млн. руб. [4, с. 488]

Вторая научно-исследовательская лаборатория – «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях». Лаборатория начала свою работу в 2018 г. Участниками лаборатории стали семь человек. Закончили свои работы и смогли их оформить в виде публикаций трое обучающихся (Зосим Арина, Пискунова Анна, Федосова Анна, второй курс факультета изобразительного искусства. Четверо ограничились выступлениями на факультетской конференции – Полетаева Светлана, Элли Диана, Тереньтев Антон, Гладилина Алена). Задачами лаборатории были:

- ориентировать участников лаборатории на изучение истории своих семей в годы Великой Отечественной;
- исследовать семейные архивы, провести опрос родственников (бабушек, дедушек);
- исследовать электронные базы данных, посвященные героям Великой Отечественной войны «Мемориал», «Подвиг народа» и др.;
- разработать и реализовать исследовательские проекты, посвященные личной истории своих дедов – прадедов, бабушек – прабабушек;
- провести взаимное рецензирование реализованных исследовательских проектов;
- обучить навыкам презентации реализованного проекта;
- подготовить доклады и презентации для выступления на научной конференции;
- подготовить тексты статей для публикации в сборнике конференции.

Участники лаборатории, которые смогли закончить свои работы, сформулировали следующие темы своих исследований:

– «Материалы из истории семьи Зосим; вклад Зосима Валентина Ивановича в победу в Великой Отечественной войне» – Зосим Арина Вячеславовна;

– «Материалы из истории семьи Пискуновых. Две судьбы, объединённые Великой Отечественной войной» – Пискунова Анна Александровна;

– «История участника Великой Отечественной войны Маршанцева Николая Васильевича. От рядового артиллериста до начальника радиолокационной станции» – Федосова Анна Андреевна.

Важнейшими достижениями, полученными в ходе написания исследовательских работ, стали следующие.

На примере истории семьи Зосим можно проследить множественные беды, обрушившиеся на людей в период с Первой Мировой войны и до Великой Отечественной войны. После Революции 1917 г. и распада Российской Империи семья, проживавшая в Западной Белоруссии, оказалась на территории Польского государства, которое оккупировало эти земли после Советско-Польской войны 1920 г. Польша в 20–40-е годы XX века была государством националистическим и фашистским. Начались преследования русских, и семье пришлось бежать в СССР. Оказавшись на Урале, семья смогла обустроиться. Но осенью 1937 г. глава семьи Зосим Иван Павлович был арестован по обвинению в принадлежности к «Польской войсковой организации». Состоялся суд, на котором его признали виновным и приговорили к расстрелу. После ареста семья оказалась в очень сложном положении. Выделенный ранее дом забрали – жене «врага народа» и его детям он больше не полагался. Когда началась Великая Отечественная война, оба сына расстрелянного Ивана Павловича отправились на фронт, где не стали предателями, обиженными на страну, а проявили себя героически. «Несмотря на ураганный огонь противника, Валентин отправился на передовую, где под обстрелом восстановил линию связи и вер-

нул управляемость войсками. За храбрость, хладнокровие и четкое исполнение приказа он был награжден медалью «За отвагу» [5, с. 28].

История семьи Пискуновых не менее трагична. Пискунов Михаил Иванович, уроженец Карабаша Челябинской области, оказался на фронте в самом начале войны. Он встретил врага около Брестской крепости, там он был ранен и оказался в плену, в нацистских концентрационных лагерях. В 1942 г. его будущая жена – Евдокия Захаровна – уроженка города Каменска Ростовской области оказалась угнана на работу в Германию. Всю войну они терпели невыносимые мучения в нацистском плену, но вытерпели и выжили. Они были освобождены в 1945 г. и встретились в госпитале «Носевич» во Франкфурте на Одере [6, с. 56].

Совершенно другая история у семьи Маршанцева Николая Васильевича, уроженца деревни Старая Горяша Краснослободского района Мордовской АССР. Семья принадлежала к среднему крестьянству и практически не пострадала в ходе коллективизации. После окончания обучения в школе в 1942 г. Николая Васильевича призвали в армию и направили в город Ижевск, где в то время находилось эвакуированное Ленинградское техническое училище. Окончив курсы 15 января 1943 г. в звании младшего техника, был направлен в 1420 десантный полк 290 стрелковой дивизии на должность артиллериста-техника. Он прошел всю Великую Отечественную войну, участвовал во множестве сражений, был ранен. После победы над Германией, был отправлен на Дальний Восток, где служил в зенитных войсках, в системе противовоздушной обороны. После победы над Японией, Николай Васильевич переучился на специалиста по радиолокации в системах противовоздушной обороны, служил в Иркутске. Был командирован в Китайскую народную республику, где помогал создавать противовоздушную оборону [6, с. 68].

Участниками лаборатории была проведена огромная работа по сбору сведений, систематизации источников, созданию исследовательских работ, где студентам удалось проследить жизнен-

ный путь своих предков в бедах и подвигах, ужасных и героических событиях истории нашего государства первой половины XX века.

Литература:

1. Семенова, А.А. Участие населения Урала в финансировании создания боевой техники в годы Великой Отечественной войны / А.А. Семенова. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей международной научно-практической конференции, 29 декабря 2017 г. / Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – С. 204–209. – ISBN 978-5-94934-066-0.

2. Чадаев, Я.Е. Экономика СССР в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) / Я.Е. Чадаев. – Москва : Мысль, 1985. – 494 с. – Текст : непосредственный.

3. Тогда была война: 1941-1945 : сб. док. и материалов / Гос. ком. по делам архивов Челяб. обл. ; ГУ «Объединен. гос. архив Челяб. обл.» [ред. А.П. Финадеев, сост. Е.П. Турова]. – Челябинск : Книга, 2005. – 223 с. – ISBN 5-7135-0485-9. – Текст : непосредственный.

4. Общество и власть. Российская провинция, 1917–1985. Док. и материалы. В 6 томах. Том 1. Челябинская область 1917–1945 / Рос. Акад. наук, Урал. отд-ние ; Ин-т истории и археологии ; гл. ред. В.В. Алексеев. – Челябинск : Книга, 2005. – 637 с. – Текст : непосредственный.

5. Зосим, А.В. Материалы из истории семьи Зосим; вклад Зосима Валентина Ивановича в победу в Великой Отечественной войне / А.В. Зосим. – Текст : непосредственный // Человек > Общество < Государство. – 2018. – № 1 (4). – С. 27–32.

6. Пискунова, А.А. Материалы из истории семьи Пискуновых. Две судьбы, объединённые Великой Отечественной войной / А.А. Пискунова. – Текст : непосредственный // Человек > Общество < Государство. – 2018. – № 1 (4). – С. 55–58.

7. Федосова, А.А. История участника Великой Отечественной войны Маршанцева Николая Васильевича. От рядового артиллериста до начальника радиолокационной станции / А.А. Федосова. – Текст : непосредственный // Человек > Общество < Государство. – 2018. – № 1 (4). – С. 62–66.

References:

1. Semenova, A.A. Uchastie naseleniya Urala v finansirovanii sozdaniya boevoy tekhniki v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / A.A. Semenova. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 29 dekabrya 2017 g. / Yuzhno-Ural'skiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni P.I. Чайковского. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Чайковского, 2017. – S. 204–209. – ISBN 978-5-94934-066-0.

2. Chadaev, Ya.E. Ekonomika SSSR v gody Velikoy Otechestvennoy voyny (1941–1945 gg.) / Ya.E. Chadaev. – Moskva : Mysl', 1985. – 494 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Togda byla voyna: 1941-1945 : sb. dok. i materialov / Gos. kom. po delam arkhivov Chelyab. obl. ; GU «Ob"edinen. gos. arkhiv Chelyab. obl.» [red. A.P. Finadeev, sost. E.P. Turova]. – Chelyabinsk : Kniga, 2005. – 223 s. – ISBN 5-7135-0485-9. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Obshchestvo i vlast'. Rossiyskaya provintsiya, 1917–1985. Dok. i materialy. V 6 tomakh. Tom 1. Chelyabinskaya oblast' 1917–1945 / Ros. Akad. nauk, Ural. otd-nie ; In-t

istorii i arkheologii ; gl. red. V.V. Alekseev. – Chelyabinsk : Kniga, 2005. – 637 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Zosim, A.V. Materialy iz istorii sem'i Zosim; vklad Zosima Valentina Ivanovicha v pobedu v Velikoy Otechestvennoy voyne / A.V. Zosim. – Tekst : neposredstvennyy // Chelovek > Obshchestvo < Gosudarstvo. – 2018. – № 1 (4). – S. 27–32.

6. Piskunova, A.A. Materialy iz istorii sem'i Piskunovykh. Dve sud'by, ob"edinennye Velikoy Otechestvennoy voynoy / A.A. Piskunova. – Tekst : neposredstvennyy // Chelovek > Obshchestvo < Gosudarstvo. – 2018. – № 1 (4). – S. 55– 58.

7. Fedosova, A.A. Istoriya uchastnika Velikoy Otechestvennoy voyny Marshantseva Nikolaya Vasil'evicha. Ot ryadovogo artillerista do nachal'nika radiolokatsionnoy stantsii / A.A. Fedosova. – Tekst : neposredstvennyy // Chelovek > Obshchestvo < Gosudarstvo. – 2018. – № 1 (4). – S. 62–66.

Для цитирования: Меринова, Т.А. Пой в восторге, русский хор! / Т.А. Меринова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 91–93.

УДК 784

Меринова Татьяна Аркадьевна,
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры хорового дирижирования
E-mail: o_safronova56@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ПОЙ В ВОСТОРГЕ, РУССКИЙ ХОР!

Аннотация. *Статья посвящена обзору концерта академических хоров кафедры хорового дирижирования ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», состоявшегося в рамках Рождественского фестиваля в Большом концертном зале им. Б.М. Белицкого.*

Ключевые слова: *концерт; женский хор колледжа; смешанный хор института; академизм; «Хоровой театр»; творческая лаборатория современного хорового искусства.*

Tatyana Merinova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Lecturer of the Department of Choral Conducting
E-mail: o_safronova56@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

SING IN DELIGHT, RUSSIAN CHOIR!

Annotation. *The article reviews the concert of the academic choir of the Department of Choral Conducting South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky held in the framework of the Christmas Festival in the Grand Concert Hall named after B. M. Belitsky.*

Keywords: *concert; women's choir of the College; mixed choir of the Institute; academism; «Choral theater»; creative laboratory of modern choral art.*

Не каждое отчетное официальное мероприятие становится ярким запоминающимся событием. В конце декабря 2019 г. в Большом концертном зале им. Б.М. Белицкого состоялся концерт академических хоров кафедры хорового дирижирования ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» в рамках Рождественского фестиваля. Эти выступления учебных коллективов надолго запомнились ценителям и любителям хорового пения, искусства истинно народного.

Два коллектива, работающие в одной манере – женский хор колледжа и институтский смешанный – познакомили слушателей с двумя разнообразными и интересными программами.

По сути, были продемонстрированы две творческие платформы. Руководитель хора колледжа Наталья Геннадьевна Чернова, лауреат многочисленных конкурсов, уже в первых своих выступлениях позиционировала себя музыкантом XXI века. Молодой, но опытный дирижер, она предпочитает музыку своих современников. В концерте прозвучали «Херувимская песнь» В. Полякова, «Отче наш» П. Крылова, «Протяжная» из цикла «Четыре русских народных песни» (на стихи Н. Клюева) Ю. Фалика, обработка русской народной песни А. Логинова «Ах, утушка луговая», произведение фольклорного направления «Деревенька чудаки» С. Низамутдинова (на ст. Г. Ладонщикова), «Salve Regina» современного венгерского композитора Ми-

клоша Кочара, «Любовь» Р. Жиганшина (на ст. М. Цветаевой), «Испанская серенада» для женского хора и двух роялей О. Юргенштейна. Отдана дань и классике – прозвучали «Весенние воды» С. Рахманинова (ст. Ф. Тютчева) в переложении А. Егорова.

Широчайший круг образов! И каждое сочинение исполнено впечатляюще ярко, эмоционально, порой подкупающе проникновенно.

Хочется отметить достоинства хора: хорошо сформированный благородный звук, определенно выраженные тембры партий, великолепная вокальная техника, мягкая фразировка, артистизм в передаче содержания. Эти качества приобретаются титанической работой и Натальи Геннадьевны, и участниц хора. Нельзя забывать, что любой учебный хор ежегодно обновляется на одну четверть. А первокурсницы этого коллектива, относительно недавно певшие в старшем детском хоре, должны в короткий срок стать полноправными участницами академического женского хора, преодолевая не только вокально-хоровые трудности, но порой и эмоционально-психологические.

Достоин похвалы преобладание в программе произведений, исполняемых без сопровождения, что подчеркивает высокий уровень мастерства хора и тяготение к традициям русского хорового исполнительства.

Прозвучавшие сочинения написаны сложным языком – пожалуй, нет ни одного приема и средства выразительности из арсенала композиторов XX–XXI веков, не присутствующих в партитурах, исполненных в концерте.

Так, в «Херувимской» В. Полякова (сам композитор считает ее довольно сложной) при кажущейся простоте мелодики – сложный метроритм, штриховое разнообразие, яркая динамическая палитра, усложненная полифоническая ткань, интересная фразировка. И при всем этом духовный текст интонировался исполнителями осознанно и выразительно.

С пониманием значения каждого слова латинского текста и образного строя произведения прозвучало песнопение «Salve Regina» М. Кочара.

Партитура хора Р. Жиганшина «Любовь» (на ст. М. Цветаевой) представляет чередование контрастных по настроению предложений (также написанных усложненно), сцепленных между собой в единое целое поэтическим текстом. Хор звучит то напряженно, то нежно, то воодушевленно-протестующе, воссоздавая не только возвышенно-эмоциональный строй стихотворения, но и образ самой Цветаевой-Поэта.

Завершила концерт женского хора эффектная «Испанская серенада» О. Юргенштейна – колоритная хоровая зарисовка (явная стилизация). Хор пел артистично и выразительно, дополняя звучание мастерской игрой веерами, воссоздавая характеры героев этой сцены. Элементы «хорового театра» были уместны и убедительны.

Как всегда безупречно звучал рояль концертмейстера Юлии Геннадьевны Мирлас.

Старший вузовский смешанный хор представил слушателям не менее интересную и разнообразную программу. Руководитель коллектива Ольга Владимировна Кочетова – опытный хормейстер, обладатель многих наград, победитель всевозможных хоровых состязаний, также тяготеет к современному репертуару. На этом концерте прозвучали «Alleluia» Р. Твардовского, «Under the Sea» Alan Menken, белорусская народная песня в обр. А. Саврицкого «Туман ярам», «Thank you for music» из репертуара коллектива ABBA и интересное сочинение Е. Янчевскиса на текст из латышского эпоса. Ольга Владимировна остро чувствует современные тенденции в хоровой музыке и претворяет их в своей работе, она явно стремится к «хоровому театру», в программах ее хора всегда присутствуют произведения с элементами «хорового действия».

Интересная обработка М. Серкова «Besame mucho» Консуэло Веласкес Торрес (явный шлягер) исполнена в манере «барбершоп-гармоника» – танцевальные движения, различные жесты рук и корпуса, хлопки и т. д.

Ярко, впечатляюще действует на слушателя музыка Е. Янчевскиса, усиленная включением нескольких инструментов. Артистизм и хора, и дирижера были убедительны.

Хор обладает своими достоинствами – тембровыми красками, мощностью звучания, артистизмом и интересом участников хора к тому, что они исполняют. Доказательство тому – слушательский интерес. И обращение Кочетовой О.В. к «хоровому театру» – сегодняшнему «тренду» – закономерно.

Окружающий мир изменился: экономика, информационное пространство, Интернет и другие факторы преобразили человека – его мышление, восприятие; и включение элементов «хорового театра», своего рода «видеоряда» – новая технология донесения авторской мысли. Главное –

была бы идея и мастерство подачи материала.

Два хора, две творческие платформы, два меняющихся и развивающихся эстетических принципа руководителей хора. Два хора, работающих по-разному: строгая академическая манера пения женского хора, необходимая для формирования певческих навыков, воспитания художественного вкуса, и современный театрализованный стиль исполнения, присущий старшему смешанному хору. Два ярких самобытных дирижера – Н.Г. Чернова и О.В. Кочетова, работающих напряженно и увлеченно.

По сути, два хора кафедры хорового дирижирования – это творческая лаборатория современной хоровой музыки.

Окружающий мир сложен и многолик, порой жесток, но в то же время он единственный и прекрасный. Слушатели почувствовали и запомнили эти удивительные мгновения единения с исполнителями. Запомнили, чтобы вновь встретиться на следующем концерте.

Для цитирования: Саулина, Н.В. Проект «Программа по предмету «Композиция» для теоретических отделений музыкальных колледжей» / Н.В. Саулина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 2 (28). – С. 94–98.

УДК 37

Саулина Наталья Викторовна,
КГКП «Рудненский музыкальный колледж»,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
E-mail: saulinanata@mail.ru
Республика Казахстан, г. Рудный

**ПРОЕКТ «ПРОГРАММА ПО ПРЕДМЕТУ «КОМПОЗИЦИЯ»
ДЛЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОТДЕЛЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОЛЛЕДЖЕЙ»**

Аннотация. В проекте излагаются цели Программы, ожидаемые результаты обучения, тематический план и краткое содержание дисциплины, даются методические рекомендации. Проект показывает дисциплину «Композиция» как часть системы творческих заданий по сочинению на предметах музыкально-теоретического цикла у теоретиков в музыкальном колледже.

Ключевые слова: композиция; методика преподавания композиции; задание по сочинению музыки; сочинение музыки; программа «Композиция» в музыкальном колледже.

Natalya Saulina,
Rudnensky Music College,
Teacher of Music and Theoretical Disciplines
E-mail: saulinanata@mail.ru
Republic of Kazakhstan, Rudny

**PROJECT «PROGRAM ON THE SUBJECT «COMPOSITION»
FOR THEORETICAL DEPARTMENTS OF MUSIC COLLEGES»**

Annotation. The project outlines the aims of the programme, the expected learning outcomes, the thematic plan and a concise outline of the discipline; methodological recommendations are given. The project features the discipline of composition as an aspect of a holistic system of creative tasks within music theory subjects for musicologists in music college.

Keywords: composition; composition teaching methodology; music composition tasks; music composition; the program «Composition» at the College of music.

Данная программа является авторской разработкой преподавателя Н.В. Саулиной. В данный момент программа апробируется на отделении теории музыки музыкального колледжа г. Рудного.

Курс композиции проводится на втором году обучения. Общий объем учебной нагрузки 18 часов.

Так как сочинение даже очень маленьких эскизов требует времени, рекомендуется проводить занятия в течение двух семестров по 0,5 часа. Занятия групповые, представляют собой краткую установ-

ку – объяснение сути и технологии выполнения задания, а также проверку, и групповое обсуждение сочинений учащихся.

Цель курса – вооружить молодого специалиста не только теоретическими знаниями (на это направлены все предметы спецкурса), но и практическим умением – сочинить музыку, объяснить, как и из чего она «сделана»; а также навыками элементарного музицирования – подбором аккомпанемента, умением сочинить мелодию в разных жанрах, умением зафиксировать музыкальный образ нотами.

Важность занятий композицией очевидна, т. к. задания на сочинение не входят в программные требования теоретических дисциплин, но при этом они необходимы любому теоретику в практической работе. В программу включены, в основном, именно такие задания.

В музыкальном колледже г. Рудного курс композиции является частью целой системы творческих заданий для теоретиков, входящих в программу преподавания основных теоретических дисциплин по специальности «Теория музыки», таких, как сольфеджио, гармония, полифония и анализ музыкальных произведений. При этом данный курс находится не на вершине обучающей пирамиды, а в самом начале.

Предмет «Композиция» рассматривается как предмет исключительно практический. В работах по композиции очень важен момент творческого задания. Под творческим заданием понимается либо задача создания определенного образа, либо применение определенного выразительного средства в сочинении. Например:

не просто «сочинить мелодию», а создать мелодию с определенным смыслом, в жанре, не просто подобрать аккомпанемент, а выявить гармоническую идею и преобразить ее в конкретной фактуре (либо выбрать фактурный рисунок из предложенных преподавателем).

В процессе творческого освоения заданий учащиеся должны приобрести следующие навыки.

1. Уметь записать нотами музыкальную мысль двухстрочно или трехстрочно.
2. Овладеть техникой сочинения мелодии инструментальной и вокальной (на определенный текст).
3. Овладеть техникой записи аккомпанемента.
4. Овладеть техникой оформления гармонической идеи в виде фактуры (классические приемы фигурации).
5. Познакомиться с некоторыми видами фактуры, сложившимися в 20 веке.
6. Научиться составлять простые формы из периодов.
7. Понимать значение звуковых экспериментов в сочинении музыки.

Таблица 1 – Тематический план дисциплины

	Наименование разделов и тем	Кол-во часов
1	Сочинение мелодии	3ч
2	Сочинение аккомпанемента к мелодии	4ч
3	Работа над освоением фактурно-гармонических приёмов классические формы, некоторые виды фактуры и гармонии 20 века	4ч
4	Сочинение изобразительных эскизов в сонорной технике	3ч
5	Составление простых форм из сочиненных ранее эскизов: периода, 2- и 3-частной формы, куплетного рондо.	2ч
6	Освоение свободного сочинения в жанрах	2ч
	Итого:	18ч

Содержание рабочей учебной программы

Тема 1. Сочинение мелодии.

Сочинение мелодии в жанре.
Сочинение мелодии с текстом.
Сочинение мелодии-образа.
Сочинение мелодии по гармонической основе.

Тема 2. Работа с аккомпанементом.

Контурное двухголосие.

Подбор и запись аккомпанемента к ранее сочиненным мелодиям.

Тема 3. Работа с фактурой.

Фактурное преобразование гармонической схемы (гармония изучается еще только один семестр, поэтому работа должна проходить параллельно и на уроках гармонии): несколько видов гармонической фигурации; альбертиевы басы и на их фоне – гаммообразное движение; фигурированный бас на фоне аккордов.

Работа над освоением фактурно-гармонических приёмов 20 века: ленточное голосоведение; аккорды нетерцово́й структуры; многозвучная вертикаль, игра плотностью ткани; «резонансная гармония»; поляризация ткани – полифония пластов; педали; резкая смена регистров; остинато.

Тема 4. Сочинения изобразительных эскизов в сонорной технике (на выбор).

Ветер.
Движение воды.
Шорох листвы.
Полёт мотылька.
Звоны.
Радуга.
Цветовые пятна.
Разговор с ветром.
Поющие скалы.
Солнечные зайчики
Эолова арфа и т. д.

Тема 5. Составление простых форм из сочиненных ранее эскизов: 2- и 3-частной формы, куплетного рондо.

Тема 6. Освоение свободного сочинения в жанрах (на выбор).

Романс (или песня в куплетной форме).

Сказочный марш.
Баллада.
Скерцо.
Поэма.

Контроль результатов

Оценка, на наш взгляд, **не должна** учитывать художественные качества про-

изведения. Хотя поощрение в этом случае просто необходимо, предлагается выражать его в устной форме. Рекомендуются оценку выставлять в конце курса, по следующим критериям:

- 1) наличие пяти заданий в полном объеме – 5;
- 2) наличие 4-х выполненных заданий – 4;
- 3) наличие 3-х выполненных заданий – 3.

Предполагаемый минимальный объем заданий:

- 1) тема 1 – 10 мелодий;
- 2) тема 2 – 1 эскиз (8 тактов) контурное двухголосие и два эскиза в фактуре двухстрочно или трехстрочно;
- 3) тема 3 – 3 эскиза;
- 4) тема 4 – 3 эскиза;
- 5) темы 5, 6 – одно полное произведение в любой форме больше периода, и (или) свободное сочинение в любом жанре (в объеме 24 такта или более).

Все работы предоставляются в письменном виде в конце курса на контрольном уроке. Лучшие произведения исполняются для публики.

Как уже отмечалось, предмет «Композиция» является частью целого комплекса творческих заданий для теоретиков на предметах «Сольфеджио», «Гармония», «Полифония» и «Анализ музыкальных произведений». В таблице 2 приводится систематизированный список заданий на сочинение, используемый в процессе преподавания этих предметов.

Таблица 2 – Перечень заданий по композиции на дисциплинах спецкурса по специальности «Теория музыки»

Название предмета	Виды заданий	Курс
Сольфеджио	Сочинение мелодии в разных ладах, 4–8 тт. Сочинение аккомпанемента к мелодиям в натуральных ладах (фактурные рисунки: бурдоны, пульсации). Контурное двухголосие: к данной мелодии импровизировать мелодизированный бас (Ладухин №№ 11–56). Сочинение мелодии на основе данной гармонии (4–5 аккордов). Сочинение мелодии в жанрах: полька, песня, менуэт, мазурка, вальс, полонез, различные марши, танго, романс	1

	Сочинение мелодии в разных ладах 8–16 тт. Сочинение аккомпанемента к своим мелодиям в натуральных ладах (фактурные рисунки: бурдоны, пульсации). Контурное двухголосие: к данной мелодии сочинить и записать мелодизированный бас (Ладухин №№ 11–56). Сочинение мелодии на основе данной гармонии (период). Сочинение мелодий в жанрах: полька, песня, менуэт, мазурка, вальс, полонез, различные марши, танго, романс (по образцу)	2
	Подбор аккомпанемента в различных фактурных рисунках (по образцу). Сочинение гомофонно-гармонических эскизов в жанрах (по образцу)	3
	Подбор аккомпанемента в различных фактурных рисунках. Сочинение гомофонно-гармонических эскизов в разных жанрах.	4
Гармония	Сочинение мелодии на основе данной гармонии (4-5 аккордов). Сочинение и импровизация прелюдии в различных фактурных модификациях по образцу	1
	Фактурная обработка цифровок по образцу. Сочинение мелодии на основе данной гармонии (несколько оборотов). Сочинение эскизов в жанрах: полька, песня, менуэт, мазурка, вальс, полонез, различные марши, танго, романс (по образцу, на заданную гармонию или гармонический оборот, либо продолжить предложенное начало)	2
	Сочинение мелодии на основе данной гармонии. Сочинение и импровизация прелюдий в различных фактурных модификациях по образцу. Сочинение периодов в различных жанрах. Решение задач на мелодию в различных жанрах	3
	Освоение техники гармонического варьирования. Решение задач на мелодию в различных жанрах. Сочинение и импровизация периодов в различных жанрах. Сочинение эскизов в стиле венских классиков (ГП, СП, ПП, ЗП) Составление простейших форм из собственных периодов. Для одаренных студентов: – сочинение эскизов в различных авторских стилях; – сочинение эскизов в стилистике музыки 20 века; – сочинение простой трехчастной формы и экспозиции сонаты; – сочинение романса	4
Анализ музыкальных произведений	Методы варьирования темы: – сочинение вариаций, вариантов и трансформации мелодии; – сочинение вариаций на басса остинато (фактурно-гармонические преобразования)	3
Полифония	Сочинение вокальной миниатюры со словами в строгом стиле с применением контрапунктической и имитационной техники. Составление малых полифонических форм в строгом стиле. Обработки русских народных песен в подголосочной технике	3
	Сочинение инструментальной двухголосной прелюдии в свободном стиле, с применением имитации и контрапункта. Сочинение трех-пяти трехголосных фуг. Сочинение полифонических вариаций на басса остинато	4

Таким образом, курс композиции является частью системы творческих заданий для теоретиков, реализуемой на нескольких предметах. Незаметно, по крупицам, у учащихся складывается уверенность в собственных композиторских возможностях, становится ощутимой связь между предметами, основанная на постижении музыкальной технологии с точки зрения сочинителя. Обучающийся узнает особенности творческого процесса композитора, выходит за рамки вербальной

трактовки музыкального текста, начинает понимать, «как это сделано». «Разбросанные» по разным предметам сведения «срастаются» в целую картину. В современных условиях такая подготовка расширяет возможности реализации учеников в профессии.

В музыкальном колледже г. Рудного эта система успешно апробирована. Следующий этап – создание подобного межпредметного курса для подготовки исполнителей и дирижеров.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

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

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

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

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

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

В случае принятия статьи к публикации, с автором заключается Лицензионный договор. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Рассылка авторского экземпляра журнала иногородним авторам РФ и авторам из числа субъектов зарубежных стран осуществляется за счёт средств автора статьи. Цветные иллюстрации в авторской статье (при их заказе) оплачиваются автором дополнительно согласно калькуляции к заказу.

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

Адрес редакции: ул. Плеханова, 41, каб. 114; г. Челябинск, Россия, 454091

Тел.: (8-351) 263-35-95

E-mail: onr@uyrgii.ru