

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

# **ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

Научно-практический журнал  
№ 3 (26)  
Декабрь 2019

Челябинск  
2019

## ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

№ 3 (26)  
Декабрь 2019

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

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

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

### УЧРЕДИТЕЛЬ:

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

### ИЗДАТЕЛЬ:

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

### Главный редактор:

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

### Заместители главного редактора:

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

**А.С. Макурина** – кандидат педагогических наук, доцент, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий Отделом организации научной работы и международного сотрудничества (РФ, г. Челябинск)

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

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

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

**Ответственный редактор** – Л.А. Сундарева

**Ответственный за выпуск** – А.С. Макурина

**Вёрстка** – Т.М. Крахмалова

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

Подписано в печать 12.12.2019

Дата выхода в свет 23.12.2019

Формат 60×84/8

Заказ № 97.

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.

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

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

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**В.И. Щанкин** – заведующий кафедрой балетмейстерского творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств, профессор,

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

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

**А.С. Макурина** – заместитель главного редактора, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий Отделом организации научной работы и международного сотрудничества Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

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

<b>Неровная Татьяна Евгеньевна</b> КУРС МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ АНСАМБЛЕВЫХ ДИСЦИПЛИН В ГРУППАХ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ .....	6
<b>Цюй Ва</b> КИТАЙСКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ А. Н. ЧЕРЕПНИНА (К ЮБИЛЕЮ РУССКОГО КОМПОЗИТОРА-ПИАНИСТА) .....	13
<b>Семиониди Елена Ивановна</b> ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТСКОГО СОЛЬНОГО ПЕНИЯ. ВЛИЯНИЕ ФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ НА ВОЗМОЖНОСТЬ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ ПРИ ДШИ И ДМШ .....	18
<b>Степанова Наталья Викторовна</b> ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА .....	22
<b>Ильясова Яна Рамилевна</b> <b>Степанова Наталья Викторовна</b> ЖАНР ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ш. ГУНО .....	27
<b>Львовская Лилия Владимировна</b> СПЕЦИФИКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ СКРИПКИ. АНАЛИЗ I ЧАСТИ КОНЦЕРТА № 1 БРУХА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА .....	31
<b>Михалёва Евгения Яковлевна</b> <b>Мальшева Елена Владимировна</b> «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРСКОГО В ТРАНСКРИПЦИИ Ю. ТКАНОВА ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА .....	39
<b>Кречетова Юлия Андреевна</b> <b>Секретова Лариса Адольфовна</b> ОБРЯДОВЫЕ СЦЕНЫ В ОПЕРЕ А. ЖУБАНОВА И Л. ХАМИДИ «АБАЙ» .....	45
<b>Секретова Лариса Адольфовна</b> ВАРИАЦИОННЫЕ ЦИКЛЫ Й. ГАЙДНА (К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ И НОВАТОРСТВЕ) .....	51
<b>Кротько Татьяна Алексеевна</b> КАНОНИЧЕСКИЕ ДУХОВНЫЕ ТЕКСТЫ В ПРОЧТЕНИИ Л. БЕРСТАЙНА НА ПРИМЕРЕ «ЧИЧЕСТЕРСКИХ ПСАЛМОВ» ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА, СОЛИСТА И ОРКЕСТРА .....	57

### РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<b>Безгинова Ирина Вячеславна</b> ЭСТЕТИКА ИГРЫ В НЕКЛАССИЧЕСКОМ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОМ КОНТЕКСТАХ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. МАТИССА И П. ПИКАССО) .....	65
<b>Трифоновна Галина Семеновна</b> ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЮЖНОГО УРАЛА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ XX – НАЧАЛА XXI ВВ. ....	70
<b>Понурко Татьяна Александровна</b> <b>Истомина Ирина Владимировна</b> «ВАМ ДУШОЮ ПРЕДАННЫЙ, МОДЕСТ МУСОРСКИЙ...» ПИСЬМА К М.А.БАЛАКИРЕВУ .....	82
<b>Рубинская Наталья Борисовна</b> ВОСТОРЖЕННЫЙ ДРУГ ПТИЦ, ОБРЕТАЮЩИЙ ВРЕМЯ .....	88

### РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

<b>Понурко Татьяна Александровна</b> КОНЦЕРТ ИНДИЙСКОЙ МУЗЫКИ В ЮУРГИИ .....	94
<b>Ищенко Николай Прокофьевич</b> <b>Ищенко Елена Борисовна</b> КОЛЛЕКТИВНЫЙ РАЗУМ «МАЭСТРО АККОРДЕОНА» .....	96
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ .....	100

## CONTENTS

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

<b><i>Nerovnaya Tatiana Evgenievna</i></b> THE COURSE IN TEACHING METHODS OF ENSEMBLE DISCIPLINES IN FOREIGN STUDENTS GROUPS .....	6
<b><i>Qu Wa</i></b> CHINESE PIANO ART IN THE MIRROR OF THE CREATIVE WAY BY A.N. CHEREPNIN (ON THE ANNIVERSARY OF THE RUSSIAN COMPOSER-PIANIST) .....	13
<b><i>Semionidi Elena Ivanovna</i></b> PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF CHILDREN 'S SOLO SINGING. INFLUENCE OF PHYSIOLOGICAL FACTORS ON THE POSSIBILITY OF WORKING WITH STUDENTS IN THE CLASS OF SOLO SINGING AT MUSIC SCHOOLS AND SCHOOLS OF ARTS .....	18
<b><i>Stepanova Natalia Viktorovna</i></b> THE TRADITIONS OF THE ART CHAMBER AND ENSEMBLE PERFORMANCE.....	22
<b><i>Ilyasova Yana Ramilevna</i></b> <b><i>Stepanova Natalia Viktorovna</i></b> GENRE OF LYRIC OPERA IN THE WORKS OF S. GUNO .....	27
<b><i>Lvovskaya Lilia Vladimirovna</i></b> SPECIFIC ASPECTS OF THE CONCERTMASTER WORK IN THE CLASS OF VIOLIN. ANALYSIS OF MAX BRUCH'S VIOLIN CONCERTO NO. 1, PART 1 IN TERMS OF THE ENSEMBLE PERFORMANCE.....	31
<b><i>Eugenia Yakovlevna Mikhaleva</i></b> <b><i>Malysheva Elena Vladimirovna</i></b> "PICTURES FROM THE EXHIBITION" BY M. MUSORGSKY IN THE TRANSCRIPTION OF YU. TKANOV FOR STRING QUARTET .....	39
<b><i>Krechetova Julia Andreevna</i></b> <b><i>Secretova Larisa Adolfovna</i></b> CEREMONIAL STAGES IN OPERA A. GUBANOVA, L. CHAMIDI "АБАЙ" .....	45
<b><i>Secretova Larisa Adolfovna</i></b> VARIATION CYCLES JOSEPH HAYDN (TO THE QUESTION OF TRADITION AND INNOVATION).....	51
<b><i>Krotko Tatyana Alekseevna</i></b> CANONICAL SPIRITUAL TEXTS IN THE INTERPRETATION OF L. BERSTEIN ON THE EXAMPLE OF «CHICHESTER PSALM» FOR MIXED CHOIR, SOLOIST AND ORCHESTRA.....	57

### SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

<b><i>Bezginova Irina Vyacheslavna</i></b> AESTHETICS OF THE GAME IN A NON-CLASSICAL AND POST-NON-CLASSICAL CONTEXTS (EXAMPLES OF THE WORK OF A. MATISSE AND P. PICASSO) .....	65
<b><i>Trifonova Galina Semenovna</i></b> FINE ARTS OF THE SOUTHERN URALS AT THE CROSSROADS OF TIME AND SPACE. CREATIVITY OF ARTISTS IN CHELYABINSK REGION XX-EARLY XXI CENTURIES .....	70
<b><i>Ponurko Tatyana Alexandrovna</i></b> <b><i>Istomina Irina Vladimirovna</i></b> DEVOTED OF SOUL TO YOU, MODEST MUSSORGSKY... LETTERS TO M.A.BALAKIREV .....	82
<b><i>Rubinskaya Natalia Borisovna</i></b> AN ENTHUSIASTIC FRIEND OF BIRDS, FINDING TIME.....	88

### SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

<b><i>Ponurko Tatyana Alexandrovna</i></b> CONCERT OF INDIAN MUSIC IN SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY.....	94
<b><i>Ishchenko Nikolay Prokofevich</i></b> <b><i>Ishchenko Elena Borisovna</i></b> COLLECTIVE MIND «MAESTRO ACCORDION» .....	96

## РАЗДЕЛ 1

# ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

---

---

**Для цитирования:** Неровная, Т.Е. Курс методики преподавания ансамблевых дисциплин в группах иностранных студентов [Текст] / Т.Е. Неровная // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 6–12.

УДК 37.01:78

**Неровная Татьяна Евгеньевна,**  
кандидат искусствоведения;  
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»,  
доцент кафедры фортепиано  
E-mail: tat-nerovnaya@yandex.ru  
г. Нижний Новгород, Россия

### КУРС МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ АНСАМБЛЕВЫХ ДИСЦИПЛИН В ГРУППАХ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ

**Аннотация.** Концепция статьи заключается в системном подходе к решению одной из актуальных проблем высшего художественного образования. Отбор и подача историко-аналитического и методического материала, музыкальных иллюстраций, специальной литературы осуществляется в условиях многомерной проекции отечественных традиций высшей школы на иную языковую и ментальную среду, иной культурно-исторический и профессиональный опыт студентов. Эффективный результат достигается благодаря значительной трансформации каждой формы организации учебного процесса с использованием современных образовательных технологий.

**Ключевые слова:** музыкальное образование; иностранные студенты; камерный ансамбль; методика преподавания

**Nerovnaya Tatiana Evgenievna,**  
Ph.D. in Art Criticism;  
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,  
Associate Professor of the Department of piano  
E-mail: tat-nerovnaya@yandex.ru  
Nizhny Novgorod, Russia

### THE COURSE IN TEACHING METHODS OF ENSEMBLE DISCIPLINES IN FOREIGN STUDENTS GROUPS

**Annotation.** The concept of the article lies in a systematic approach to solving one of the urgent problems of higher art education. The selection and submission of historical, analytical and methodological material, musical illustrations and special literature is carried out under the multidimensional projection of Russian traditions of higher education onto a different linguistic and mental environment, a different cultural, historical and professional experience of students. An effective result is achieved thanks to a significant transformation of each form of organization of the educational process using modern educational technologies

**Keywords:** musical education; foreign students; chamber ensemble; teaching methods

Одной из устойчивых тенденций в сфере российского образования является сегодня постоянный рост числа иностранных студентов. Данный процесс, как известно, связан с утверждением за пределами России высокого статуса отечественных вузов, в том числе и музыкально-педагогического профиля. Очевидно и то, что основной корпус иностранных студентов представляет страны Юго-Восточной Азии, среди которых, несомненно, лидирует Китай (КНР). При этом региональные специализированные вузы становятся для будущих музыкантов не менее привлекательными, чем столичные, поскольку в них неуклонно растет качественный уровень образовательного процесса и создаются все условия, необходимые для социокультурной адаптации зарубежных специалистов. И то, и другое подразумевает, в свою очередь, активные поиски наиболее эффективных форм и технологий для профессионализации иностранных обучающихся, с учетом их менталитета, творческого опыта, а также определенных языковых и коммуникативных проблем в российской учебной среде.

В этой связи предлагаемая статья адресована, в первую очередь, педагогам-практикам, работающим в творческих вузах, так как ее объект – особенности преподавания ансамблевых дисциплин в рамках музыкально-инструментальной подготовки иностранных специалистов. Материал статьи обобщает эффективный опыт ведения соответствующего курса, включенного в программу бакалавриата по направлению «Музыкально-инструментальное искусство» на базе Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

Следует заметить, что курс, к сожалению, отсутствует в профильном цикле дисциплин, изучаемых студентами-пианистами в рамках специалитета. Именно учебный план бакалавриата («Музыкальное искусство») позволил включить в образовательный процесс данный курс лекций и практических занятий, поскольку приоритетным направлением здесь как для русских, так и для китайских студентов, остается их подготовка к будущей артистической и педагогической деятельности.

Педагогический опыт показал, что именно стартовый уровень профессиональ-

ной оснащенности российских и иностранных музыкантов определяет разный подход к организации занятий по методике преподавания ансамблевых дисциплин. Дело в том, что практически все студенты русскоязычных групп, благодаря последовательному освоению начальной и средней ступеней музыкального образования, обладают систематическим опытом игры в камерном ансамбле. В отличие от них, китайские студенты лишены таких навыков<sup>1</sup>.

Мы исходим из того, что при реальных различиях педагогической работы в рамках ведения курса, его основной целью остается изучение *камерного ансамбля* во всем многообразии трактовки этого понятия. В поле внимания оказываются его уникальная жанровая природа и типологические характеристики, специфика педагогической работы с разными видами ансамбля, камерно-ансамблевое исполнительство в современном культурном пространстве и др. Таким образом, разноформатный подход к организации курса определяется как особенностями педагогических условий, так и самой спецификой китайских студентов. Кроме того, определенного внимания педагога требует и более «пестрое» наполнение аудитории такого рода относительно специализации каждого студента<sup>2</sup>.

На процесс освоения студентами теоретической и научно-методической информации влияет также реальное отсутствие у большинства из них слухового опыта, необходимого для восприятия ансамблевой музыки и работы над ней в любом творческом коллективе: от детского до квалифицированного. Несмотря на это, китайские студенты-исполнители (как, впрочем, и большинство русских) проявляют огромный интерес к практическим формам ансамблевого музицирования, изучаемым в классах фортепианного дуэта, камерного и концертмейстерского мастерства. Возможно, что одной из причин такого рода интереса стала, кроме того, китайская традиция воспитания, и музыкального в частности, основанная на развитии «коллективного я» [1, с. 4]. Данная идея, в свою очередь, обеспечивает естественный психологический фундамент ансамбля и органичное единение, как необходимое условие для творческого партнерства.

В этой связи целью преподавания курса в вузовской среде иностранных студентов

становится формирование основополагающих знаний в сфере практики камерного ансамбля, что позволит им использовать основные инструменты профессионального воспитания для будущей педагогической деятельности.

Необходимо напомнить еще об одной универсальной особенности работы с иностранными студентами – проблеме языковой коммуникации. Значительные трудности в восприятии предмета обсуждения на лекционных и практических занятиях возникают вследствие невысокого уровня владения учащимися русским языком. Сам факт мотивирует педагога к активным поискам адаптационных лингвогуманитарных моделей, обеспечивающих целенаправленный коммуникативный процесс. В поисках такого формата опыт привел меня, как педагога, к отказу от общепринятой дифференциации занятий на лекционные и практические. Вместо них в процессе работы используется смешанная структура ведения курса, соединяющая в себе компоненты лекции, интерактива, музыкальной аналитики, дискуссии и деловой игры.

Важной в китайских группах представляется и адаптация предлагаемых студентам текстов. Их характеризует компактное, четко структурированное и стилистически выверенное изложение материала. Только в этом случае можно рассчитывать на высокий процент его восприятия и освоения. Такой текст-конспект готовится всякий раз заранее, для того, чтобы каждый студент имел его в распечатанном виде уже в начале занятия. Группе выделяется непродолжительное время (10–15 минут) для трансформации русского текста в привычную языковую форму<sup>3</sup>. Такой технологический прием, как показал опыт, значительно повышает эффективность восприятия информации, освобождая иностранных студентов от непосильного для них конспектирования лекций.

Очевидно, что вопросы, связанные с теоретической частью курса, представляют для китайских учащихся наибольшую сложность. В этой связи, педагог вынужден минимизировать и предельно структурировать научно-понятийный аппарат, при безусловном сохранении основной профессиональной терминологии. В результате, смысловые акценты смещаются в сторону практической реализации знаний. Речь идет о таких тема-

тических занятиях, как «Типология камерного ансамбля: главные критерии», «Основные принципы педагогической диагностики как важное условие эффективной работы в классе ансамблевого исполнительства», «Истоки и эволюция камерного музицирования до XVIII века: современный взгляд на старинную музыку» и др.

На занятиях «исторического блока» (истоки и становление жанра, основные этапы его развития в контексте художественных эпох и национальных школ) учитывается также специфика культурно-исторических традиций КНР. Периодизация музыкальной истории с ее европоцентризмом демонстрируется с учетом именно китайской хронологии, в том числе хронологических рамок, связанных с отдельными императорскими династиями. Предложенные эволюционные параллели помогают студентам из Китая реальнее осознать историческую перспективу европейской музыкальной культуры в целом и ансамблевого музицирования, в частности.

Кроме того, очень большое внимание в историческом блоке отведено ансамблю в русской музыке. Это не случайно. Обучаясь в России, китайские студенты активно погружаются в мир российской музыкальной культуры, что способствует обогащению их художественного мышления, формирует интерпретационные и репертуарные представления будущих популяризаторов русской музыки в КНР. Замечено, что иностранные учащиеся с особым интересом и откликом воспринимают именно «русский блок» в силу яркой мелодической специфики музыкального материала<sup>4</sup>.

Не менее важной для современных китайских студентов является информация о бытовании камерного ансамбля в условиях XX–XXI веков. Стилистическая пестрота музыкального языка (от импрессионизма до полистилистики и постмодерна) с одной стороны, усложняет восприятие этих сочинений, с другой – чрезвычайно обогащает художественный вкус будущих исполнителей и педагогов из восточноазиатских стран.

Изучение специализированной литературы в период разработки курса выявило ее многообразие и значительный жанровый диапазон (монографии, методические статьи, диссертационные исследования, интернет-ресурсы и т. д.). Практически все

труды по данной тематике принадлежат российским музыкантам, педагогами и ученым. Наряду с классикой (работы А.Д. Готлиба, А.А. Люблинского, К.Х. Аджемова, М.В. Мильмана, Д.Д. Благого), к ведению курса привлекаются и современные исследования в сфере камерного ансамбля<sup>5</sup>. Работа с группами иностранных учащихся побудила меня, как педагога, не только к более строгому структурированию информационного материала, но и к поиску иноязычных источников, в том числе трудов китайских музыковедов<sup>6</sup>.

Примечательно, что статьи авторов из КНР посвящены исключительно фортепианному ансамблю, поскольку в учебных планах китайских вузов отсутствует традиционный для российских курс камерного ансамбля в его широком понимании. Однако, обращение даже к этой литературе в рамках курса оправдывает себя, поскольку открывает возможности сравнительного анализа русского и китайского опыта в области ансамблевого исполнительства, а также в методах его преподавания.

Огромное значение в работе с китайскими студентами приобретает отбор и демонстрация иллюстративного музыкального материала. Практика показала, что лучшим способом закрепления теоретической части курса является в данных условиях использование мультимедийных ресурсов. При этом замечено, что на таких занятиях наилучший эффект достигается с помощью формата видео. Именно визуализация музыкально-звуковой информации становится для обучающихся основным способом ее качественного восприятия, в то время как интернациональный язык музыки остается главным коммуникативным каналом. В целом, иллюстративный материал, вошедший в каждое занятие с китайскими группами, имеет ряд отличий от музыкальных примеров, используемых в группах русских студентов. При его отборе учитывались следующие параметры:

- повышенное внимание к смешанным видам ансамблей (максимальное разнообразие их темброво-инструментального облика);
- приоритет китайских исполнителей, участников ансамбля, как знак национальной идентичности, активизирующий внимание и творческий интерес учащихся<sup>7</sup>;

- активное привлечение малоизвестных студентам ансамблевых произведений, наряду с популярными опусами<sup>8</sup>.

Сложившийся в результате практической работы корпус музыкальных иллюстраций призван воспитывать у китайских студентов, прежде всего, специфический ансамблевый слух. Кроме того, прослушивание материала с последующим его обсуждением создает необходимое интерактивное пространство, в котором активизируются коммуникативные ресурсы обучающихся. Как правило, учащиеся охотно вступают в диалог, комментируя достоинства либо недостатки исполнения. Сознательное привлечение не только эталонных образцов, но и записей выступлений учебных коллективов, ансамблей невысокой исполнительской квалификации, также подтверждает свою важность для формирования качественно-оценочной шкалы исполнительского процесса, безусловно необходимой китайским специалистам в их последующей педагогической практике.

Основной формой проверки и, одновременно, закрепления знаний, полученных китайскими студентами на протяжении всего учебного года, являются контрольные занятия. Они принципиально отличаются от вариантов текущего и итогового контроля в русских группах, где на первый план выходят практикумы, коллоквиумы, а также большое место занимает самостоятельная работа с методической литературой профильной направленности.

В случае с китайскими студентами контрольные занятия продолжают процесс познания и, вместе с тем, расширяют границы их методико-педагогического и слухового опыта в сфере камерного ансамбля. Не менее важно, что данный формат допускает также активное привлечение как лекционного, так и музыкально-иллюстративного материала.

Перечень вопросов, адресованных данной группе учащихся, подразумевает не только проработку основных теоретических положений курса, но и анализ музыкальных фрагментов с точки зрения их взаимосвязи с методическими принципами. Таким образом удается создать атмосферу полноценной творческой дискуссии, поскольку в процесс обсуждения вовлекаются все участники импровизированного «ансамбля» с его основ-

ным принципом диалогичности. Кроме того, возможны варианты тестовых опросов либо самостоятельной подготовки небольшого сообщения, в виде комментария к одному из ансамблевых сочинений. Хочу заметить, что презентация нового музыкального материала на контрольных занятиях нередко сочетается с включением уже знакомых музыкальных фрагментов. Такая практика вполне себя оправдывает, поскольку «радость узнавания» повышает мотивацию к усвоению и углублению новых знаний.

Курс «методики» в китайских группах завершается итоговым контролем в виде цикла деловых (ролевых) игр. Студентам предлагается работа с музыкальным материалом (выбор и его обоснование) в рамках выполнения определенной ролевой творческой функции. Три финальных занятия имеют следующие тематические заголовки: «Я – педагог в классе камерного ансамбля»; «Я – член экзаменационной комиссии по ансамблевым дисциплинам»; «Я – член жюри конкурса камерных ансамблей». Выбор этих функций не случаен. Каждая из них подтверждает приобретенные студентами навыки по организации педагогического и исполнительского процесса в классах ансамблевой подготовки и концертмейстерского мастерства. Кроме того, в такого рода деловой игре студенты получают возможность применить свои знания в сфере методики преподавания и ее современных технологий.

Необходимо заметить, что, помимо особенностей организации курса, специфика работы с иностранными студентами требует от педагога создания в классе творческой и, при этом, более комфортной для них атмосферы. Академический характер проведения занятий, подобных тем, что проходят в рус-

ских группах, вряд ли здесь уместен. Учитывая специфику национального мышления и пребывания в иноязычной среде, а также проблемы коммуникативного характера, я, как педагог, стараюсь выделить и ясно сформулировать основную стратегическую цель каждого занятия. При этом сознательно исключается излишняя детализация материала, способная перегрузить и создать дополнительное напряжение в аудитории. Легко и позитивно изложенная информация становится основным зерном, способным в будущем прорасти в неподдельный интерес китайских музыкантов к предмету изучения – камерному музицированию, а также к практическим формам его бытования: игре в ансамбле и работе с ним.

Подводя итог вышесказанному, еще раз отметим, что названный курс выполняет как методико-педагогическую, так и музыкально-воспитательную функции. Кроме того, в группах иностранных студентов он формирует ту базу, на которой развивается один из важнейших для современного Китая аспектов музыкального образования. Речь идет о камерном ансамбле: его имманентная природа, безусловно, выражает суть национально-культурного мышления одной из древнейших цивилизаций – стремление к «коллективному я». Многочисленные современные ансамбли с участием китайских музыкантов – яркое тому подтверждение.

В связи с этим, хочется надеяться, что обобщенный в настоящей статье опыт педагогической работы с китайскими студентами консерватории не только принесет пользу практикующим педагогам, но и будет дополнен их собственными размышлениями, а также творческими идеями музыкантов-исполнителей.

### **Примечания**

1. Как известно, в системе китайского музыкального образования (с главенством частного обучения) практически отсутствует камерно-ансамблевая практика, о чем неизменно говорят и пишут, как сами студенты, так и педагоги-исследователи [6].

2. В одной группе собраны, как правило, не только инструменталисты разного профиля, но и вокалисты, дирижеры и др. Их объединение является следствием малочисленности обучающихся по каждой из исполнительских специальностей.

3. В современных условиях китайские студенты активно пользуются для перевода соответствующими программами, мобильными приложениями. К примеру, Microsoft Translator, Google Translator, словарь [www.igimu.com](http://www.igimu.com).

4. К примеру, такие сочинения, как «Патетическое трио» и «Большой секстет» М.И. Глинки или «Квintет для фортепиано и духовых инструментов» Н.А. Римского-Корсакова вызыва-

ют, как правило, при прослушивании особую – бурную – эмоциональную реакцию. Очевидно, что декоративность, художественный блеск, свойственные петербургской традиции, резонируют с представлениями китайских студентов о концертной музыке в ее камерном варианте.

5. Среди научных трудов последних лет наибольшую ценность, на наш взгляд, представляют работы Д.А. Берлизова, В.Д. Калининой, Н.Ю. Катоновой, О.В. Петрова, Р.К. Хурматуллиной и др.

6. Наиболее полезными из них оказались следующие: 1) 郝洁.关于钢琴重奏演奏与教学中的一些问题[J].音乐创作, 2016 (12):187-189. Хао Цзе. О некоторых проблемах преподавания фортепианного ансамбля. // Музыкальное творчество. 2016. № 12, С. 187-189. 2) 孙卓娜.中美钢琴重奏课程设置与教学内容比较研究[J].当代音乐, 2017(20):22-23. Сунь Чжона. Сравнительный анализ учебных программ и требований по фортепианному ансамблю США и Китая. // Современная музыка, 2017, № 20. С. 22-23. 3) 郭瑾蓉.钢琴重奏在高校钢琴教学中的重要性[J].北方音乐, 2018, 38(23):152-153. Го Цзиньжун. О пользе изучения фортепианного ансамбля в вузах. // Северная музыка, 2018, № 38 (23), С. 152–153).

7. Особую эвристическую «радость» вызывает у китайских студентов демонстрация камерных ансамблей с участием композитора-пианиста Чуван Хуа, современной молодой пианистки Ван Юдзя, скрипача Ли Чуань Юня, виолончелиста Йо-Йо Ма и вокалистов Чжан Цзиньхуа (сопрано), Чжао Бибо (меццо-сопрано), Чжан Дуна (тенор) и других.

8. Наряду с Трио для гобоя, фагота, фортепиано Ф. Пуленка и Виолончельной сонатой З. Кодая, в перечень музыкальных иллюстраций обязательно входят ансамбли А. Пьяццоллы, Э. Грига и др.

### **Литература:**

1. Бутенко, Л.И. Особенности адаптации китайских студентов в учебном процессе технического университета [Текст] : автореферат дисс... кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Людмила Ивановна Бутенко; [Место защиты : Южный федеральный университет]. – Ростов-на-Дону, 2008. – 18 с.

2. Жилина, А.В. Теория и методика преподавания музыкально-инструментальных дисциплин как курс для иностранных студентов [Текст] / А.В. Жилина // Успехи современной науки и образования. – Белгород, 2016. – № 3, Т.1 – С. 91–93.

3. Мезенцева, С.В. Проблемы учебно-методического обеспечения музыкально-теоретических дисциплин для иностранных студентов в российском вузе [Электронный ресурс] / С.В. Мезенцева // Педагогика искусства. Сетевой электронный журнал. – Москва : Институт художественного образования и культурологии РАО. – 2017. – № 4. – С. 115–120. – Режим доступа : <http://www.art-education.ru/electronic-journal/problemy-uchebno-metodicheskogo-obespecheniya-muzykalno-teoreticheskikh-disciplin> (дата обращения: 04.10.2019).

4. Методическое обеспечение самостоятельной работы иностранных студентов кафедры фортепиано [Текст] : учебное пособие / сост. Д.В. Щирин. – Санкт-Петербург : КультИнформ-Пресс, 2017. – 91 с.

5. Неровная, Т.Е. «Альтенберг-трио» и современная интерпретация традиций русского инструментализма [Текст] / Т.Е. Неровная // Камерно-ансамблевое исполнительство. История, теория, педагогика : материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Казань : Казанская государственная консерватория, 2017. – С. 69–80.

6. Нью, Яцян. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход [Текст] : дисс... кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Нью Яцян; [Место защиты : Московский педагогический государственный университет]. – Москва, 2009. – 197 с. : ил.

7. 徐颖.综合院校钢琴表演专业本科钢琴课程引进钢琴重奏教学的实践及创新[J].北方音乐, 2019,39(13):194-195. Сюй Ин. Внедрение фортепианного ансамбля в учебный процесс бакалавров по специальности музыкальное исполнительство (фортепиано) в учебных заведениях общего профиля: практика и инновация // Северная музыка, 2019. – № 39 (13). – С. 194–195.

**References:**

1. Butenko, L.I. Osobennosti adaptacii kitajskih studentov v uchebnom processe tekhnicheskogo universiteta [Tekst] : avtoreferat diss... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.01 / Lyudmila Ivanovna Butenko; [Mesto zashchity : Yuzhnyj federal'nyj universitet]. – Rostov-na-Donu, 2008. – 18 s.
2. Zhilina, A.V. Teoriya i metodika prepodavaniya muzykal'no-instrumental'nyh disciplin kak kurs dlya inostrannyh studentov [Tekst] / A.V. Zhilina // Uspekhi sovremennoj nauki i obrazovaniya. – Belgorod, 2016. – № 3, T.1 – S. 91–93.
3. Mezenceva, S.V. Problemy uchebno-metodicheskogo obespecheniya muzykal'no-teoreticheskikh disciplin dlya inostrannyh studentov v rossijskom vuze [Elektronnyj resurs] / S.V. Mezenceva // Pedagogika iskusstva. Setevoj elektronnyj zhurnal. – Moskva : Institut hudozhestvennogo obrazovaniya i kul'turologii RAO. – 2017. – № 4. – S. 115–120. – Rezhim dostupa : <http://www.art-education.ru/electronic-journal/problems-uchebno-metodicheskogo-obespecheniya-muzykalno-teoreticheskikh-disciplin> (data obrashcheniya: 04.10.2019).
4. Metodicheskoe obespechenie samostoyatel'noj raboty inostrannyh studentov kafedry fortepiانو [Tekst] : uchebnoe posobie / sost. D.V. Shchirin. – Sankt-Peterburg : Kul'tInformPress, 2017. – 91 s.
5. Nerovnaya, T.E. «Al'tenberg-trio» i sovremennaya interpretaciya tradicij russkogo instrumentalizma [Tekst] / T.E. Nerovnaya // Kamerno-ansamblevoe ispolnitel'stvo. Istoriya, teoriya, pedagogika : materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. – Kazan' : Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2017. – S. 69–80.
6. Nyu, Yacyan'. Fortepiannaya pedagogika Rossii i Kitaya: integrativnyj podhod [Tekst] : diss... kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.08 / Nyu Yacyan'; [Mesto zashchity : Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet]. – Moskva, 2009. – 197 s. : il.
7. 徐颖.综合院校钢琴表演专业本科钢琴课程引进钢琴重奏教学的实践及创新[J].北方音乐, 2019,39(13):194-195. Syuj In. Vnedrenie fortepiannogo ansamblya v uchebnyj process bakalavrov po special'nosti muzykal'noe ispolnitel'stvo (fortepiano) v uchebnyh zavedeniyah obshchego profilya: praktika i innovaciya // Severnaya muzyka, 2019. – № 39 (13). – S. 194–195.

**Для цитирования:** Цюй, Ва. Китайское фортепианное искусство в зеркале творческого пути А.Н. Черепнина (к юбилею русского композитора-пианиста) [Текст] / Ва Цюй // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 13–17.

УДК 78.071.4

**Цюй Ва,**

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки»,  
старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

E-mail: quwa2009@yandex.ru

г. Нижний Новгород, Россия

### **КИТАЙСКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ А. Н. ЧЕРЕПНИНА (К ЮБИЛЕЮ РУССКОГО КОМПОЗИТОРА-ПИАНИСТА)**

**Аннотация.** В статье рассмотрена фортепианная практика современной КНР в различных проекциях относительно многосторонней деятельности А.Н. Черепнина в Китае. Речь идет о жанровых, языковых и чисто пианистических аспектах, а также концертной и научно-исследовательской специфике – качествах, инспирированных творческими поисками русского музыканта. Благодаря Черепнину значительно укрепилась контакты китайской фортепианной музыки XX века с русскими (особенно петербургскими) музыкальными традициями.

**Ключевые слова:** А.Н. Черепнин; китайское искусство XX века; современная фортепианная школа; музыковедение в КНР; китайская фортепианная педагогика

**Qu Wa**

Ph.D. in Art Criticism;

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Senior Lecturer of the Department of musical pedagogy and performance

E-mail: quwa2009@yandex.ru

Nizhny Novgorod, Russia

### **CHINESE PIANO ART IN THE MIRROR OF THE CREATIVE WAY BY A.N. CHEREPNIN (ON THE ANNIVERSARY OF THE RUSSIAN COMPOSER-PIANIST)**

**Annotation.** The article discusses the piano practice of modern China in various projections regarding the multilateral activities of A. N. Cherepnin in China. We are talking about genre, linguistic and purely pianistic aspects, as well as concert and research specifics - qualities inspired by the creative search for a Russian musician. Thanks to Cherepnin, contacts of Chinese piano music of the twentieth century with Russian (especially St. Petersburg) musical traditions were significantly strengthened.

**Keywords:** A.N. Cherepnin; Chinese art of the twentieth century; modern piano school; musicology in China; Chinese piano pedagogy.

В предлагаемой статье представлены различные аспекты современной фортепианной школы Китая в широком ее понимании: концертная и педагогическая практика, деятельность композиторов и ученых. Она рассмотрена как многогранное отражение в творческих поисках и новациях А.Н. Черепнина (1899–1977) – одного из крупнейших композиторов-пианистов XX века, стоявших у ее истоков. Несомненно, что важнейшим мотивом для работы над данной темой послужил юбилей (120 лет со дня рождения)

оригинального русского художника, пожалуй, самого известного в Китае музыканта и педагога русской традиции.

Сразу замечу, что последние четыре десятилетия можно воспринимать не только как его возрождение в фортепианном искусстве Китая после культурной революции, то есть в новых условиях, но и как период стремительного и многостороннего развития с мощными художественными достижениями в разных сферах. Интересно, что с целью более глубокого осознания новейшей мировой культуры и

изучения современных композиторских техник, музыканты КНР вновь (как в 10–20-е годы прошлого века) стали выезжать в Европу, Америку, Австралию, Японию и Россию. Сам этот факт представляет собой определенную параллель с жизнью и творчеством Александра Черепнина – выдающегося воспитанника Петербурга, одним из первых ставшего «гражданином мира».

Сама постановка вопроса о влиянии русских музыкальных традиций на современное китайское искусство кажется, на первый взгляд, весьма неожиданной. Однако в процессе исследования истории китайской музыки становится очевидным, насколько диалог обеих национальных школ объективно значим для понимания как уникальности музыкальной культуры современного Китая, так и устойчивых универсальных связей ее с русским искусством.

Дело в том, что сегодняшняя пианистическая практика КНР далеко выходит за пределы национальных художественных традиций. Заметим, что многие китайские пианисты, обучавшиеся в разных странах, заняли к концу XX века определенное место в фортепианном образовании крупнейших китайских консерваторий (Пекина и Шанхая). Так, ведущими педагогами Центральной консерватории (Пекин) стали У Ин (выпускник Венского университета музыки и исполнительского искусства), Бянь Мэн, окончившая аспирантуру при Санкт-Петербургской консерватории, Чжао Лин (выпускница Мюнхенской высшей школы музыки и театра). На фортепианной кафедре Шанхайской консерватории успешно работают: Мао Сяньюй и Чэнь Мое (выпускники Оберлинской консерватории и Джульярдской школы), Чжоу Кэн (Миннесотский университет), Дай Гаодэ (окончивший Московскую консерваторию).

История профессиональной фортепианной музыки Китая непродолжительна: она насчитывает около 100 лет, однако разносторонние влияния западной и русской музыкальных традиций китайская культура испытывала на протяжении многих столетий. При этом формирование и стремительный взлет музыкального профессионализма до 1937 года во многом был стимулирован мощной волной русской эмиграции. Известно, что большую часть преподавателей-иностранцев первой в Китае Шанхайской

консерватории (1927) составляли русские музыканты из Санкт-Петербурга, среди них Б. Захаров, З. Прибыткова, С. Аксаков, Б. Лазарев и А. Черепнин. Александр Николаевич прожил в Китае всего четыре года (с 1934 по 1937), совпавшие в его биографии с выходом из длительного творческого кризиса. Кроме того, это окончательно утвердило устойчивую евразийскую составляющую его композиторской практики.

Примечательно, что русский композитор-пианист сам заявил о цели своего визита в газете «Хуабэй» за 1934 год. В интервью читаем: «Мне хотелось довести свои идеи до более глубокого понимания. Я специально приехал в эту страну, чувствуя необходимость новой творческой работы. <...> В народном искусстве я вижу источник настоящей музыки. Именно здесь, как мне кажется, он сохранил свою чистоту» [5, с. 65].

Китайское музыкальное сообщество, моментально откликнувшись на различные аспекты деятельности гениального петербуржца, активно поддержало уже в 30-е годы его концертно-просветительские идеи и педагогическую реформу. Первая китайскоязычная статья (от 15 июля 1934 года) о Черепнине принадлежит Сяо Юмей – музыковеду, педагогу, композитору, дирижеру, основателю консерватории в Шанхае. Сяо Юмей не только познакомил китайскую интеллигенцию с новым профессором, но и способствовал изданию написанного Черепниным пособия «Для начинающих пианистов на основе привычных для их слуха музыкальных материалов, а также позиционных упражнений по ступеням пентатоники» [1, с. 59].

Еще одним колоссальным проектом Черепнина, осуществленным при поддержке ректора Шанхайской консерватории Сяо Юмэя в 1934 году, стало проведение первого общенационального конкурса молодых композиторов, представивших свои сочинения исключительно для фортепиано. Став уникальным событием в истории искусства Китая, конкурс Черепнина, по сути, заложил фундамент систематической работы (вплоть до сегодняшнего дня) по созданию китайскими композиторами фортепианных произведений на основе национального музыкального материала. Примечательно, что его границы со временем раздвинулись как в географическом, так и в жанровом смысле. К примеру, композиторы поколения 50–60-х

годов, выпускники как Шанхайской, так и Пекинской консерваторий (Цюй Сяосун (1952 г. р.), Е Сяоган (1955 г. р.), Гуань Ся (1957 г. р.), Сюй Шуя (1961 г. р.)), принимая участие в конкурсе ассоциации Черепнина в США, практически заявили о начале своего профессионального творческого пути.

Возвращаясь к композиторскому курсу 1934 года отметим, что Александр Черепнин не только способствовал появлению первых фортепианных сочинений в китайском стиле, но и создал специальное нотное издательство для их популяризации по всему миру. Так за четыре года (вплоть до 1937 года) при его участии было издано около 40 сочинений современных композиторов тех лет, живших в Китае, Японии и на Тайване<sup>1</sup>. Помимо педагогической работы во время пребывания в Китае Александр Черепнин не прекращал своих гастрольных выступлений. Кроме сольных авторских концертов пианист также организовывал выступления учащихся из Шанхая и Пекина, порой специально создавая для них новые сочинения. Многие концерты освещались как в рецензиях 30-х годов, так и в более поздних воспоминаниях китайских друзей и учеников русского музыканта. Все авторы отмечают, что в программах пианиста, включавших в себя огромный диапазон музыкальных сочинений (от Бортнянского до Стравинского и Прокофьева), неизменное впечатление производили его собственные переложения китайских мелодий для концертного фортепиано. Возможно, эти впечатления послужили одной из причин популярности жанра транскрипции, как для современных китайских композиторов, так и для исполнителей.

За те же четыре года (1934–1937) Александр Черепнин не только стал главой пианистической школы Китая, но и продуктивно общался с представителями других областей национального искусства, в частности, актерами пекинской оперы (Мэй Ланьфан, Чэн Яньцю, Шан Сяюнь и Сюнь Хуэйшэн)<sup>2</sup>. Особо следует выделить имя исполнительницы на пипа Цао Аньхэ (1905–2004), у которой русский композитор-пианист брал уроки игры на традиционном инструменте. Столь тщательное исследование пипа воплотились в имитации звучания инструмента и приемов игры на нем в ряде фортепианных пьес автора из России. В частности, в 1935 году им был создан цикл

из пяти концертных этюдов, программных по содержанию («Китайский театр теней», «Лютня», «Посвящение Китаю», «Гиньоль», «Гимн»).

Художественная идея автора – обращение к звучанию древнейших музыкальных инструментов – нашла плодотворный отклик в современной китайской музыке благодаря различным приемам трактовки фортепиано. К примеру, в сочинении классика XX века Чу Ванхуа, так же, как и Черепнин, являющегося композитором-пианистом, в прелюдии для левой руки «Багровая река» мастерски имитируется игра на пипа<sup>3</sup>.

Уехав из Китая в 1937 году и работая в разных странах, Александр Николаевич не прерывал духовных и художественных связей с древнейшей культурой мира. Благодаря его патронажу одна из основательниц современной китайской вокальной школы Чжоу Сяоянь (1917–2016) смогла успешно начать учебу в Русской консерватории в Париже. С целью участия в известном международном фестивале «Пражская весна» (1946) китайской певицы Чжоу Сяоянь в сопровождении Ли Сяньмин Черепниним были специально написаны произведения для голоса с фортепиано. Успешное выступление китайского дуэта на этом конкурсе стало началом многолетних гастролей Чжоу Сяоянь и Ли Сяньмин при поддержке Черепнина по странам Европы и, позднее, Америки.

Настоящее «возрождение» интереса к личности русского музыканта и его семье, к его творческому наследию и огромному вкладу в фортепианное искусство современного Китая началось ровно 40 лет назад, в 1979 году – юбилейном для композитора. Такая же сорокалетняя «пауза», отделяющая этот взлет от конца 30-х, связана с годами Второй мировой войны, официальной идеологией советского периода и культурной революцией в самом Китае. Вместе с тем этот исторический интервал (с 1937 по конец 70-х годов) стал той объективной дистанцией, которая позволяет увидеть последующее развитие китайской фортепианной школы как некое отражение в зеркале всестороннего интереса Черепнина к художественным традициям Китая.

После культурной революции начинается интенсивное развитие различных аспектов китайского фортепианного искусства, как в

самой стране, так и за ее пределами. Важно, что многие из них вновь и непосредственно связаны с личностью и музыкальным наследием Александра Черепнина.

Достаточно сказать, что каждая памятная дата (каждые пять лет со дня рождения или смерти русского музыканта) отмечаются в Шанхае и Пекине историко-монографическими концертами, тематическими изданиями и конференциями, конкурсами молодых пианистов и авторов фортепианной музыки. При этом художественным руководителем большинства юбилейных концертов в 80–90-е годы выступали жена и сыновья композитора. Участниками памятных событий становились представители разных поколений как фортепианной, так и композиторской школ Китая.

Замечу, кстати, что за последние десятилетия в китайском музыковедении появилось более 50-ти статей о Черепнине различного профиля (исследовательских, историко-аналитических, монографических). Они посвящены не только влияниям на китайскую музыку, но и его собственным фортепианным произведениям. Самым «урожайным» стал 1982 год – год пятилетия со дня смерти композитора. Среди авторов – музыканты старшего поколения: Хэ Лутинь, Ли Сеань, Цзян Динсянь, которые были частыми гостями на его концертах и уроках во время пребывания в Шанхае. В том же году и позднее вышли в свет исследования, посвященные как его отдельным произведениям, так и целым пластам взаимовлияний, отражающих исторический и музыкальный контекст культуры сегодняшнего дня, а также большую часть предшествовавшего века. Из статей нового тысячелетия хочется выделить публикацию Ган Бихуа, вышедшую в 2001 году по следам 100-летия Александра Черепнина. В ней автор сопоставляет интерпретации восточной темы в творчестве Александра Николаевича и Софьи Асбатовны Губайдулиной. Сравнительный анализ выявляет множество параллелей – от биографических, философских до жанровых и языковых [2].

Наиболее значимые исследования последних лет вошли в сборник статей по материалам международной конференции «Черепнин и китайская музыкальная культура», вышедший в 2016 году в издательстве Шанхайской консерватории [7]. В последние годы творчество русского композитора-пианиста

все чаще становится темой для магистерских диссертаций студентов крупнейших китайских вузов, в том числе и Тайваня.

Исследователи неоднократно отмечают, что именно благодаря Черепнину значительно укрепилась связь с «русскими открытиями» Прокофьева, Стравинского, Мусоргского и Римского-Корсакова. Этот процесс органично вписался в общий подъем профессиональной фортепианной школы КНР. Наиболее близкими Черепнину оказались композиторы-пианисты, представляющие разные поколения китайских музыкантов: Дин Шандэ, Хе Лутин, Ван Цзячжун, Чу Ванхуа, Чэн Ган, Вэй Дунмин. Вместе с тем авторы фортепианной музыки современного Китая продолжают развивать те жанровые идеи, которые были заложены Черепниным еще в 30-е годы, в частности, жанры фортепианных транскрипций, программных сюит и программных концертных этюдов. Наиболее значительные из них принадлежат признанному китайскому классику, ныне живущему в Австралии Чу Ванхуа («Отражение луны в источнике Эрчуань»), шанхайскому композитору того же поколения Ван Цзянчжун («Сто птиц поклоняются фениксу») и представителю молодого поколения Доу Цин («60 этюдов в китайском стиле», изданы в Шанхае в 2012 году).

Хочется отметить, что череда юбилейных мероприятий не проходит бесследно для различных географических районов Китая, в том числе и отдаленных от столиц. В частности, в 2018 году в программе фортепианного конкурса, проводимого на «Музыкальном острове» Гуланью, впервые в прибрежной провинции южного Китая прозвучали концертные этюды Черепнина. Текущий (юбилейный) год композитора отмечен пока относительно скромно: Шанхайская консерватория объявила о проведении международной научной конференции «Черепнин и профессиональное музыкальное образование Китая». Все другие мероприятия, вероятно, планируются на заключительную декаду юбилейного года.

Предложенная точка зрения по отношению к китайскому фортепианному искусству предшествующего и текущего столетий, безусловно, не претендует на создание его целостной и законченной картины. Однако, как нам кажется, такой взгляд открывает целый ряд новых аспектов понимания с

одной стороны музыкальных поисков в современном Китае, с другой – уникальности

самой фигуры русского композитора-пианиста.

### **Литература:**

1. 王文. 齐尔品研究的过去、现在与未来[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2013(02):58-68+4. // Ван, Вэнь. Исследования о Черепнине. Прошлое, настоящее и будущее / Вэнь Ван // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). – Шанхай, 2013. – Вып. 2. – С. 4, 58–68.
2. 甘璧华. 阿·齐尔品和索·古贝多琳娜作品中的东方特点及其比较研究[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2001(02):60-66. // Ган, Б. Исследование восточных мотивов в творчестве А.Н. Черепнина и С.А. Губайдулиной / Бихуа Ган // Музыкальное искусство (Журнал Шанхайской консерватории). – Шанхай, 2001. – Вып. 2. – С. 60–66.
3. Корабельникова, Л.З. Александр Черепнин: долгое странствие [Текст] / Л.З. Корабельникова. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 288 с. : ил., нот.
4. Рубан, Н.Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры [Текст] : дис. ... канд. искусств. наук : 17.00.02 / Наталья Леонидовна Рубан; ННГК им. М.И. Глинки; науч.рук. А.Е. Кром. – Н. Новгород, 2017. – 197 с.
5. 熊泽彩子. 亚历山大·齐尔品与中日作曲家[J]. 中央音乐学院学报, 2005(01):64-71. // Сюнцзэ, Цайцзы. Александр Черепнин и композиторы Китая и Японии / Цайцзы Сюнцзэ // Журнал Центральной консерватории. – Пекин, 2005. – Вып. 1. – С. 64–71.
6. Цюй, В. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: дис. ... канд. искусств. наук: 17.00.02 / Ва Цюй; РГК им. С.В. Рахманинова; науч.рук. А.Е. Кром. – Ростов-на-Дону, 2015. – 233 с.
7. 《齐尔品与中国音乐文化国际研讨会论文集》 / 上海音乐学院出版社, 钱仁平主编. 2016: 304. // Черепнин и китайская музыкальная культура (сборник статей по материалам научно-практической конференции) / Сост. Цянь Жэньпин. – Шанхай : Шанхайская консерватория, 2016. – 304 с.

### **References:**

1. 王文. 齐尔品研究的过去、现在与未来[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2013(02):58-68+4. // Van, Ven'. Issledovaniya o Cherepnine. Proshloe, nastoyashchee i budushchee / Ven' Van // Muzykal'noe iskusstvo (Zhurnal Shanhajskoj konservatorii). - Shanhaj, 2013. - Vyp. 2. - S. 4, 58-68.
2. 甘璧华. 阿·齐尔品和索·古贝多琳娜作品中的东方特点及其比较研究[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 2001(02):60-66. // Gan, B. Issledovanie vostochnyh motivov v tvorchestve A.N. Cherepnina i S.A. Gubajdulinoj / Bihua Gan // Muzykal'noe iskusstvo (Zhurnal SHanhajskoj konservatorii). - Shanhaj, 2001. - Vyp. 2. - S. 60-66.
3. Korabel'nikova, L.Z. Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvie [Tekst] / L.Z. Korabel'nikova. - Moskva : Yazyki russkoj kul'tury, 1999. - 288 s. : il., not.
4. Ruban, N.L. Fortepiannoe tvorchestvo Aleksandra Cherepnina v kontekste ego artisticheskoy kar'ery [Tekst] : dis. ... kand. iskusstvov. nauk : 17.00.02 / Natal'ya Leonidovna Ruban; NNGK im. M.I. Glinki; nauch.ruk. A.E. Krom. - N. Novgorod, 2017. - 197 s.
5. 熊泽彩子. 亚历山大·齐尔品与中日作曲家[J]. 中央音乐学院学报, 2005(01):64-71. // Syuncze, Cajczy. Aleksandr Cherepnin i kompozitory Kitaya i Yaponii / Cajczy Syuncze // Zhurnal Central'noj konservatorii. - Pekin, 2005. - Vyp. 1. - S. 64-71.
6. Cyuj, V. Fortepiannoe tvorchestvo Chu Vanhua v kontekste kitajskoj muzyki XX veka: dis. ... kand. iskusstvov. nauk: 17.00.02 / Va Cyuj; RGK im. S.V. Rahmaninova; nauch.ruk. A.E. Krom. - Rostov-na-Donu, 2015. - 233 s.
7. 《齐尔品与中国音乐文化国际研讨会论文集》 / 上海音乐学院出版社, 钱仁平主编. 2016: 304. // Cherepnin i kitajskaya muzykal'naya kul'tura (sbornik statej po materialam nauchno-prakticheskoy konferencii) / Sost. Cyan' Zhen'pin. - Shanhaj : Shanhajskaya konservatoriya, 2016. - 304 s.

**Для цитирования:** Семиониди, Е.И. Профессиональное развитие детского сольного пения. Влияние физиологических факторов на возможность работы с обучающимися в классе сольного пения при ДШИ и ДМШ [Текст] / Е.И. Семиониди // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 18–21.

УДК 784.92 784.93

**Семиониди Елена Ивановна,**

доцент;

ГБОУ ВО Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма»,

профессор кафедры музыкального искусства

E-mail: eisemionidi@mail.ru

г. Симферополь, республика Крым, Россия

**ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТСКОГО СОЛЬНОГО ПЕНИЯ. ВЛИЯНИЕ  
ФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ НА ВОЗМОЖНОСТЬ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ  
В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ ПРИ ДШИ И ДМШ**

**Аннотация.** В данной статье рассматривается проблема профессионального развития детского сольного пения в контексте существования различных мнений по вопросам методики работы с детским голосом. Проблемное поле состоит в следующем: органы голосообразования детей школьного возраста находятся в стадии формирования, и велика вероятность (в силу голосовых нагрузок) причинить непоправимый вред растущему организму; нередко отсутствие достаточного количества профессиональных кадров по работе с детьми в классе сольного пения; сольное пение не является традиционным видом искусства в рамках системы обучения в ДШИ и ДМШ.

**Ключевые слова:** детское сольное пение; голос; вокальная методика; репертуар; хоровое пение; постановка голоса; педагог по вокалу.

**Semionidi Elena Ivanovna,**

associate Professor;

Crimean University of Culture, Arts and Tourism,

Professor of the Department of Musical art

E-mail: eisemionidi@mail.ru

Simferopol, Republic of Crimea, Russia

**PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF CHILDREN 'S SOLO SINGING. INFLUENCE OF PHYSIOLOGICAL  
FACTORS ON THE POSSIBILITY OF WORKING WITH STUDENTS IN THE CLASS OF SOLO SINGING  
AT MUSIC SCHOOLS AND SCHOOLS OF ARTS**

**Annotation.** This article discusses the problem of professional development of children's solo singing in the context of the existence of different opinions on the issues of working with children's voices. The problem field is as follows: the organs of voice formation of school-age children are in the formation stage and it is highly likely, due to voice loads, to cause irreparable harm to the growing body; often the lack of a sufficient number of professional personnel working with children in the solo singing class; Solo singing is not a traditional art form within the framework of the educational system in the Children's Art School and Children's Music School.

**Keywords:** children's solo singing; voice; vocal technique; repertoire; choral singing; voice training; vocal teacher.

Одной из основных причин возникновения дискуссий о детском сольном пении является вопрос охраны детского голоса. Некоторые специалисты, работающие со взрослыми студентами, убеждены в том, что детей не

надо учить пению, не следует вмешиваться в детское голосообразование, а постановка голоса у ребёнка – процесс противоестественный. В частности, так считает выдающаяся певица и педагог Н.Н. Терентьева. Её основной

аргумент – частые случаи педагогического брака, когда в средние и высшие учебные заведения приходят молодые люди с устойчивыми дефектами голосообразования, приобретенными во время вокальных занятий в детском возрасте. Согласимся, что такой исход действительно нередок, но заметим всё-таки, что положительных результатов тоже немало, и, прежде чем отказываться от принципиальной возможности вокальной работы с детьми, попробуем выявить существующие закономерности и обратимся к истории вопроса. Г.П. Стулова пишет: «Пение оказывает глубокое воздействие на эмоциональную сферу и умственное развитие ребенка, совершенствует его основные психические функции. Таким образом, обучение пению детей является мощным средством их воспитания и развития» [3].

Сначала вспомним о том, что в самом расцвете академического вокального искусства, в начале XVII века в итальянских консерваториях вокальное образование начиналось с 7–8-летнего возраста, а заканчивалось к 17–20 годам. Подготовка выпускников была столь полноценной, что позволяла им становиться как певцами, так и вокальными педагогами. Каким образом итальянские педагоги добивались подобных результатов? Отметим пока, что применяемая ими методика была продуктивной, а степень вокальной и эмоциональной нагрузки барочной музыки не наносила ущерба детскому голосу.

В России детей обучали церковному пению уже с середины XVI века, а с середины XVII века мальчики были введены в состав хора Государевых певчих дьяков.

А. Яковлева отмечает, что в этой школе занимались с детскими и юношескими голосами.

Следуя сложившимся к тому времени традициям церковного пения, регенты бережно развивали детский голос, «не перегружали его ни длительностью занятий, ни громкостью, ни непосильной тесситурой; а строго следовали усиленной естественности звучания и принципу постепенности усложнения вокальных заданий. Голосовой аппарат развивался исподволь, вместе с ростом организма» [4, с. 26].

Яковлева делает вывод, что голос, развитый с детства на принципах церковного пения, был подготовлен к быстрому освоению итальянской колоратуры, так как «естествен-

ность звукоизвлечения, длительное дыхание были воспитаны с детства» [4, с. 30].

Необходимо разобраться в содержании выражения «естественность звукоизвлечения». Академическое пение по своей сути является искусственно найденным способом звукоизвлечения, отличающимся от народной манеры пения округлением звука, облагораживающим тембр голоса.

Поэтому то звучание поставленного голоса, которое привычно для профессионалов и кажется естественным, по сути таковым не является. Скорее можно говорить о приобретении навыков свободы голосообразования при сохранении академической «высокой позиции» и округленности звука и развитой гибкости (разработанности) певческого аппарата: иначе быстро научиться искусству колоратурного пения было бы невозможно.

Проблема охраны детского голоса существует давно, и приходится признать, что она будет актуальна до тех пор, пока дети поют и даже говорят. Врачи-фонологи свидетельствуют о том, что неправильная речь наносит не меньший, а иногда и больший ущерб голосовым складкам. Поэтому помощь специалистов в постановке певческого и речевого голоса совершенно необходима, особенно в условиях отсутствия в современном звуковом поле устойчивого певческого эталона. Ребёнок, обладающий вокальными данными, любящий пение, должен иметь возможность реализовать свой творческий потенциал. А управлять его развитием, безусловно, должен специалист – вокальный педагог.

Противники детского сольного пения считают, что более целесообразно детское хоровое пение, но задумавшись, достаточно ли общих хоровых репетиций ребёнку, имеющему певческие данные и, вместе с ними, как правило, ряд нерешённых вокальных проблем? Практика показывает, что хороший голос без проблем у школьников встречается крайне редко, так как к моменту поступления в школу ребёнок чаще всего успевает «обрасти» целым комплексом приобретенных дефектов.

Интересен тот факт, что младенцы почему-то не срывают голоса и не лечатся у фонолога, несмотря на постоянную вокальную нагрузку. Их голоса звучат ярко, а полётность звука заставляет родителей срочно выяснять причину «концерта».

Защита голосовых складок посредством скоординированной работы всего организма ребёнка является врождённым рефлексом. Ребёнок кричит не одним горлом: работает вся его внутренняя энергетика, а резонаторы и дыхание многократно усиливают звук, защищая голосовые складки. С момента приобретения речевых навыков (путём подражания) ребёнок постепенно теряет эти замечательные способности, а вместо обертонов в голосе появляются всевозможные призвуки и зажимы, ведущие к наработке дефектов в голосообразовании. Исключения обычно составляют дети профессиональных певцов и театральных драматических актёров, с раннего возраста слышащие правильную речь.

Для того чтобы определить, насколько правильно ребёнок организует работу дыхания и артикуляционного аппарата, хормейстеры чаще всего ограничиваются визуальным контролем, а контроль над качеством звука в большинстве случаев сводится к общим пожеланиям по поводу звучания всего хора. В лучшем случае высказываются индивидуальные пожелания во время проверки знания хоровых партий, но обычно ребёнок не в состоянии самостоятельно исправить выявленные у него недочёты.

Как правило, даже несмотря на теоретически верные установки, на практике дети, поющие в хоре и не занимающиеся с педагогом по вокалу, не умеют петь правильно: перестав поднимать плечи во время вдоха, начинающий вокалист не может, тем не менее, освоить технику певческого дыхания и включать в работу резонаторы без регулярных занятий с педагогом. Очень часто чрезмерные усилия в области артикуляции в комплексе с отсутствием правильных дыхательных навыков приводят к полной мышечной раскоординированности. Начиная старательно следить за вдохом, ребёнок зажимает мышцы гортани и «запирает» дыхание. Такой результат самоконтроля на первом этапе занятий – довольно частое явление, поскольку должен работать весь организм, а не отдельные группы мышц, и без профессиональной помощи решить эту задачу практически невозможно. Большинство детей в хоре, где не проводится индивидуальная работа, поют очень зажато, крикливым или «вялым» звуком, в зависимости от требуемой громкости, сталкиваясь впослед-

ствии со значительными проблемами при попытках петь сольно. Время же диктует свои правила, и у современных детей всё отчетливей формируется потребность в сольных выступлениях, в раскрытии своего Я.

Компромисс между педагогами-вокалистами и хормейстерами вполне возможен, но к нему надо стремиться, причём взаимно, отбросив амбиции. Вокально одарённые дети должны заниматься индивидуально, но одновременно они могут петь и в хоре, добавляя в его звучание новые краски. При условии правильной работы педагога по вокалу, голос ребёнка не будет «торчать гвоздём» в хоре, приобретая на индивидуальных занятиях благородство и мягкость тембра.

Работа педагога-вокалиста с детьми – очень трудное дело, и при этом не дающее быстрых результатов. Если у пианистов, скрипачей и других исполнителей-инструменталистов можно добиться успеха (при наличии способностей и трудолюбия) путём увеличения количества занятий, повышения нагрузки, то с поющими детьми всё намного сложнее. Голос ребёнка – живой инструмент, и при этом очень хрупкий, требующий бережного отношения. Ребёнок постоянно растёт, и его голос растёт вместе с ним. Вокальные мышцы окончательно формируются лишь к 21 году (а у некоторых и позже). Вместе с тем совсем не заниматься с детьми постановкой голоса, как это было до недавнего времени, – тоже неверный путь: мы уже выяснили, что это не решает проблему охраны детского голоса и не даёт ребёнку возможности избавляться от неправильных навыков.

Конечно, нужна общая программа, и она должна скоро появиться, но выбор произведений для этого ребёнка на этом этапе его развития – задача его педагога, решить которую не сможет никакая программа: принцип индивидуального подхода в данном вопросе стоит на первом месте, и без знаний и интуиции педагога одной программы недостаточно. Грамотный и чуткий педагог всегда почувствует, когда трудность романса или песни доступна, и её преодоление станет новой ступенью в развитии ученика, а когда следует воздержаться от этого произведения или, по крайней мере, отложить его «на вырост». Этот вопрос требует понимания со стороны педагогов, которого можно достичь при соответствующей работе с ними в курсах детской во-

кальной методики и педагогической практики в вузах, а также на курсах повышения квалификации педагогов. Л. Дмитриев подчёркивал значение музыкального материала в работе со взрослыми учащимися: «Правильно подобранный материал воспитывает голос, даже при отсутствии педагогических замечаний» [1].

Репертуар, ограниченный произведениями, которые известны педагогу, повторяется из года в год, его обновление происходит крайне редко, и о творческой атмосфере в таком случае говорить не приходится. В то же время педагог, свободно владеющий инструментом, умеющий воспринимать новые произведения и отбирать подходящие для того или иного ученика по целому комплексу условий, способен создать совершенно иную атмосферу в своём классе. В этом случае и резуль-

таты могут быть радикально противоположными: постоянное обновление репертуара, индивидуальный подход к каждому ученику, взаимная заинтересованность в самом процессе разучивания произведений и радость от прохождения каждого этапа развития. Таким образом, полноценное музыкально-педагогическое образование вокальных педагогов представляется нам совершенно необходимым условием возможности их работы с детьми. Необходимо также определиться с теми нормативными рамками, в пределах которых должен работать педагог-вокалист. С одной стороны, надо быть очень осторожными, не забывая об ответственности за здоровье ребёнка, не искать быстрой славы и помнить о принципе постепенности и последовательности в повышении сложности вокально-технических задач и произведений.

### **Литература:**

1. Ермолаев, В.Г. Пути и резервы повышения эффективности мероприятий по охране певческих голосов детей и подростков [Текст] / В.Г. Ермолаев // Развитие детского голоса : материалы III науч. конф. по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи 25–30 марта 1968 года: сб. ст. – Вып. 1 / под ред. В.Н.Шацкой. – Москва : АПН РСФСР, 1971. – С. 45–53.
2. Стулова, Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению [Текст] / Г.П. Стулова. – Москва : Прометей, 1992. – 270 с.
3. Яковлева, А.С. Русская вокальная школа: Исторический очерк развития – от истоков до начала XX столетия [Текст] / А.С. Яковлева. – Москва : ИнформБюро, 2011. – 132 с.
4. Огороднов, Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе [Текст] / Д.Е. Огороднов. – Ленинград : Музыка, 1972. – 150 с.
5. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики [Текст] / Л.Б. Дмитриев. – 2-е изд. – Москва, 1996. – 319 с.
6. Кирнарская, Д.К. Музыкальное восприятие [Текст] / Д.К. Кирнарская. – Москва : Кимос-Ард, 1997. – 157 с.

### **References:**

1. Ermolaev, V.G. Puti i rezervy povysheniya effektivnosti meropriyatij po ohrane pevcheskih golosov detej i podrostkov [Tekst] / V.G. Ermolaev // Razvitie detskogo golosa : materialy III nauch. konf. po voprosam vokal'no-horovogo vospitaniya detej, podrostkov i molodyozhi 25–30 marta 1968 goda: sb. st. – Vyp. 1 / pod red. V.N.Shackoj. – Moskva : APN RSFSR, 1971. – S. 45–53.
2. Stulova, G.P. Razvitie detskogo golosa v processe obucheniya peniyu [Tekst] / G.P. Stulova. – Moskva : Prometej, 1992. – 270 s.
3. Yakovleva, A.S. Russkaya vokal'naya shkola: Istoricheskij ocherk razvitiya – ot istokov do nachala XX stoletiya [Tekst] / A.S. Yakovleva. – Moskva : InformByuro, 2011. – 132 s.
4. Ogorodnov, D.E. Muzykal'no-pevcheskoe vospitanie detej v obshcheobrazovatel'noj shkole [Tekst] / D.E. Ogorodnov. – Leningrad : Muzyka, 1972. – 150 s.
5. Dmitriev, L.B. Osnovy vokal'noj metodiki [Tekst] / L.B. Dmitriev. – 2-e izd. – Moskva, 1996. – 319 s.
6. Kirnarskaya, D.K. Muzykal'noe vospriyatie [Tekst] / D.K. Kirnarskaya. – Moskva : Kimos-Ard, 1997. – 157 s.

**Для цитирования:** Степанова, Н.В. Традиции искусства камерно-ансамблевого исполнительства [Текст] / Н.В. Степанова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 22–26.

УДК 782.1

**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  
г. Челябинск, Россия

### ТРАДИЦИИ ИСКУССТВА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

**Аннотация.** В статье анализируются процессы генезиса и эволюции камерно-ансамблевого исполнительства в контексте исторических, художественно-эстетических, типологических, функциональных аспектов, а также специфики внутриансамблевого взаимодействия.

**Ключевые слова:** камерно-инструментальный ансамбль; камерно-вокальный ансамбль; фортепианный ансамбль; исполнительская интерпретация.

**Stepanova Natalia Viktorovna,**  
candidate of pedagogical Sciences, associate Professor;  
SEI IN «South-Ural state Institute of arts they. P.I. Tchaikovsky»,  
associate Professor of the Department of piano  
E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru  
South Ural state Institute of arts. P. I. Tchaikovsky,  
Chelyabinsk, Russia

### THE TRADITIONS OF THE ART CHAMBER AND ENSEMBLE PERFORMANCE

**Annotation.** The article analyzes the processes of Genesis and evolution of chamber ensemble performance in the context of historical, artistic and aesthetic, typological, functional aspects, as well as the specifics of intra-ensemble interaction.

**Keywords:** chamber-vocal ensemble; chamber-instrumental ensemble; piano ensemble; performing interpretation.

Камерно-ансамблевое исполнительство во всем многообразии форм на протяжении многих столетий эволюционировало, отражая общеэстетические идеалы различных исторических эпох, пройдя путь от традиций совместного домашнего музицирования до выхода на концертную эстраду. Каждая эпоха меняла форму участия и количество исполнителей в ансамбле, менялась аудитория, а вместе с этим, менялся и сам характер музыки, претерпевая сложный процесс стилевой эволюции.

В музыкознании термин «ансамбль» (от фр. Ensemble – совокупность, стройность, целое) означает совместное исполнение музыкального произведения несколькими артистами. Разнообразные ансамблевые ис-

полнительские составы классифицируются по жанровой принадлежности и по форме участия в совместном исполнительском процессе, подразделяясь, в свою очередь, на камерно-вокальные и камерно-инструментальные ансамбли.

И вокальное, и инструментальное ансамблевое исполнительство с давних времен было обязательным компонентом домашнего любительского творчества, привлекавшего своей простотой и доступностью, не требующее от исполнителей углубленной профессиональной подготовки. В XVII–XVIII веках камерные сочинения («Musica da camera» – «комнатная музыка») предназначались для исполнения в салонах, домашних гостиных, камерных залах небольшим чис-

лом музыкантов, возможно из присутствующих гостей. Известный исследователь в области камерного исполнительства Л.С. Гинзбург писал: «Достаточно было собраться двум-трем музыкантам или певцам, как возникало естественное стремление к совместному музицированию, доставлявшему и исполнителям, и слушателям особое удовольствие» [3, с. 160]. Например, в России, где широкая концертная жизнь отсутствовала до середины XIX века, домашнее музицирование процветало в течение всего столетия, а учитель музыки, как правило, немец, француз или итальянец, был неременной фигурой русского дворянского и помещичьего быта. Очевидно, что этот вид творчества отражал сугубо любительские интересы и художественные пристрастия музыкантов, не преследующие профессиональных целей и задач. Специфика любительского ансамблевого музицирования определяла и стиль взаимодействия музыкантов как доверительное и дружеское общение, носившее форму досуга. К сожалению, такая форма камерного исполнительства, как салонное и домашнее музицирование, ушла в забвение.

Как известно, активный процесс формирования художественной, артистической профессии, начавшийся во второй половине XVIII века в западноевропейской музыкальной культуре, который стремительно развивался в XIX веке и еще более изменил ее «лицо» в XX веке, оказал влияние на многие аспекты творческой деятельности музыканта-исполнителя: постепенно изменялись акустические параметры залов, исчезала сама атмосфера камерности, претерпевали изменение профессиональный и психологический формат взаимодействия в ансамблевом коллективе. Музыкант-исполнитель в отличие от музыканта-любителя должен был обладать выдающимся инструментальным мастерством и интерпретационным даром, образуя феномен исполнительского искусства. Можно сказать, что генезис и эволюция камерно-ансамблевого исполнительства как явления художественной культуры, исторически связано с его бытованием в двух измерениях – любительском и профессиональном.

Традиционно камерные ансамбли подразделяют на две категории, имеющие свою

специфику – камерно-вокальные и камерно-инструментальные.

Камерно-вокальное ансамблевое исполнительство представляет собой творческое взаимодействие солиста-певца и аккомпаниатора-пианиста. Специфика камерно-вокального ансамблевого исполнительства заключается в соотношении исполнительских функций участников ансамбля – сольной (основной) и аккомпанирующей (сопровождающей, поддерживающей, второстепенной). Особенно важным аспектом в камерно-вокальном ансамблевом исполнительстве является осознание функции аккомпаниатора по отношению к партии солиста, который, по словам выдающегося дирижера Бруно Вальтера, «не должен рассматривать свою задачу с позиций солиста, сосредоточившего все внимание на собственной игре» [1, с. 58]. В современном исполнительстве более широкое применение нашло слово «концертмейстер», пришедшее на смену понятию «аккомпаниатор», что подчеркивает значимость творчески активного участия его в исполнительском ансамбле «певец – пианист», где мастерство концертмейстера характеризуется полнотой взаимодействия с солистом.

Камерно-инструментальное ансамблевое исполнительство объединяет ансамбли различных инструментальных составов: дуэты, трио, квартеты, квинтет, секстеты, а также смешанные ансамбли различного типа с участием фортепиано и без него. Учитывая многообразие форм камерно-инструментального ансамблевого исполнительства, отметим его отличительные специфические особенности, а именно: большее количество участников, политембровость ансамблевого коллектива, что связано с разнообразием инструментов участников ансамбля.

Несколько отличной от вышеперечисленных форм камерно-инструментального музицирования является фортепианный ансамбль, представляющий собой отдельную, самостоятельную исторически сложившуюся форму камерно-инструментального исполнительства, которая относится к монотембровым (однородным) инструментальным ансамблям. Необходимо учитывать, что существуют два вида фортепианного ансамбля: четырехручный дуэт – «единственный род ансамбля, когда два человека музици-

руют за одним инструментом», и фортепианный ансамбль – «игра пианистов на двух фортепиано» [8, с. 4]. По мнению Е.Г. Сорокиной, «близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию», тогда как «два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу и независимость» [Там же, с. 4].

Фортепианный ансамбль как вид совместного творчества также продолжает традиции эстетики домашнего музицирования и позволяет музыканту достигать новых высот в искусстве творческого взаимодействия, поскольку «музицирующая личность, по меткому высказыванию Г.М. Цыпина, несет в себе идеалы духовного общения людей» [9, с. 153].

Как отмечалось выше, эстетика виртуозности первой половины XIX столетия вывела на сцену ансамблевое исполнительство концертного типа. Главенствующим для него стала приоритетность интерпретаторского начала, усиление личностной значимости концертного исполнителя. С эволюцией форм камерно-ансамблевого исполнительства эволюционировали и отношения внутри данного коллектива, в первую очередь зависящие от смены целевой ориентации совместной творческой деятельности. Как уже отмечалось выше, домашнее, салонное музицирование, являясь культурным атрибутом эпохи, было ориентировано на атмосферу «доверительной интимности» [8, с. 8].

Постепенная профессионализация сферы ансамблевого исполнительства имеет своей целью прежде всего трансляцию музыкальной информации, закодированной в произведении, от композитора к слушателю. При этом совместный исполнительский замысел призван реализовывать миссию искусства – воздействие на слушателей посредством воплощения авторского музыкального текста, облеченного в художественную исполнительскую идею, т. е. создание художественного продукта, называемого музыкальной интерпретацией. У исполнителей появляется определенная ответственность, как перед композитором, так и перед слушателем за творческий результат своей профессиональной деятельности. Данный аспект актуализирует установление особого рода взаимоотношений между участниками творческого процесса, где важ-

нейшее значение приобретает межличностный контакт музыкантов. Подобное творческое взаимодействие, в отличие от любительского ансамблевого музицирования, характеризуется как особая функция общения высшего порядка, предусматривающая взаимодействие музыкантов в ходе совместной творческой деятельности и характеризующаяся наличием психологической обратной связи.

Несмотря на специфику и разнообразие ансамблевых составов требования к ансамблевому исполнительству во многом едины, т. к. все исполнительские действия находятся в тесном и неразрывном единстве с партнерами по творческому взаимодействию. Поэтому ансамбль исполнителей представляет собой, по словам исследователя Н.Ю. Катановой, «звучащее единство, совмещение различных (или идентичных) тембров, реальное осуществление определенного замысла и формы музыкального произведения» [6, с. 11].

Необходимо отметить, что коллективные формы исполнительства, к которым относятся и все разновидности камерно-ансамблевого исполнительства, различаются по своей внутренней организации. В разных «артистических содружествах» проблемы взаимодействия внутри коллектива разрешаются по-разному [7, с. 4]. Так, в крупных исполнительских коллективах – оркестре или хоре – взаимоотношения в большей степени строятся на принципе «единоначалия», когда все процессы подчинены «единой воле дирижера» [1, с. 5]. В ансамблевом же исполнительстве традиционно главенствует принцип «равноправия» участников, поэтому игра в ансамбле отличается как от сольного исполнительства, так и от хорового, и от оркестрового, а потому обладает особым коммуникативным потенциалом, позволяющим выстроить особые доверительные отношения.

Занимая свою самостоятельную нишу, камерно-ансамблевое исполнительство обладает ярко выраженной спецификой, отличающей его от других видов коллективного творчества (хорового, оркестрового), связанной с возникновением тесных личностно-психологических связей музыкантов. Этот вид творчества дает возможность сольному исполнителю приобрести опыт совместного музицирования, благодаря че-

му позволяет преодолеть выработанную годами категоричность доминирующего солиста. По словам известного ансамблевого музыканта и педагога Т.А. Гайдамович, преодолеть «психологию солиста», способную перерасти в «музыкальный эгоизм» [2, с. 266] позволяет коллективное исполнительство, ориентированное на приобретение навыков «овладения тайной со-участия, со-понимания и со-воображения» [Там же, с. 114], обеспечивающих плодотворное творческое взаимодействие.

В интересующем нас аспекте – особенности выстраиваемых внутри творческого коллектива взаимоотношений – понятие «искусство ансамблевого исполнительства» проявляется в специфической способности владеть «языком» совместного творчества. По словам В.И. Петрушина, искусство игры на любом музыкальном инструменте «основывается на единстве художественного образа и технического мастерства» [7, с. 148]. Такой особенностью взаимодействия ансамблевых исполнителей является «психологическая заданность», т. е. наличие человеческого фактора, оказывающего прямое влияние на согласованность, единение творческих намерений исполнителей, приобретающих статус партнеров-единомышленников. Известный актер С.Ю. Юрский писал об актерском ансамбле как об объединении единомышленников: «Единомышленники не те, кто думает одинаково, а те, кто думает об одном – имеют общую цель» [Цит. по: 5, с. 149]. Поэтому необходимо подчеркнуть значимость такого компонента ансамблевого мастерства, как межличностное взаимодействие партнеров внутри коллектива, обусловленного такими составляющими, как сонаправленность, сотрудничество, согласованность действий, сопереживание, которые со-единяют исполнителей в единый функционирующий организм и обеспечивают их плодотворное творческое взаимодействие.

В основе сотрудничества музыкантов-исполнителей, объединенных в ансамбль, находится принцип равноправия их творческих индивидуальностей. Партнерский подход в камерно-ансамблевом исполнительстве реализуется путем совместного анализа исполнительских проблем, связанных с индивидуальным прочтением музыкального текста и пониманием авторского замысла

каждым исполнителем; поиском взаимоприемлемых решений по согласованию единой художественной концепции музыкального произведения и его практической реализации в исполнении; а также выработкой критериев поведения равноправных партнеров, определяющих продуктивность их творческого взаимодействия, направленного на единый результат. Таким образом, координация совместных действий между ансамблевыми партнерами является движущей силой в осуществлении плодотворного взаимодействия двух индивидуальностей.

Ансамблево-технологические приемы призваны реализовывать операционально-технологический потенциал ансамблевых исполнителей путем усвоения конкретных навыков и поэтапного рационального решения ансамблево-исполнительских задач, составляющих понятие «ансамблевая техника». Так, например, А.Д. Готлиб к компонентам ансамблевой техники относит: синхронное звучание (единство темпа и ритма), уравнированность в силе звучания партий (единство динамики), согласованность штрихов (единство приемов звукоизвлечения), слуховую ансамблевую координацию [4, с. 18].

Поскольку все исполнительские действия находятся в сфере общего совместного решения, то выработка единой художественной концепции исполняемого произведения связана с адекватным ассоциативно-образным переживанием музыки обоими партнерами. Готовность подчиняться общим интересам ансамбля, а не диктовать свою исполнительскую волю, определяет динамику поведения внутри камерно-ансамблевого коллектива и позволяет устранить резко выраженный индивидуализм сольного исполнителя. Этот же аспект организует начало совместных исполнительских действий и на сцене, придавая эмоционально-психическую устойчивость и настроенность на выступление. Коллективное начало пронизывает все стороны камерно-ансамблевого исполнительства и определяет его специфику. Именно поэтому формирование ансамблевого мастерства включает наряду с техническим и художественным компонентами владение исполнителями искусством межличностного взаимодействия в условиях творческого коллектива. Необходимость ансамблевому му-

зыканту постоянно соотносить свою индивидуальность с индивидуальностью и манерой исполнения партнера обуславливает развитие эмоциональной отзывчивости, гибкости, эмпатии, что создает положительный эмоционально-психологический тон в ансамблевом коллективе.

Таким образом, камерно-ансамблевое исполнительство как явление культуры

прошло длительный путь преобразования. Имея богатую историю и установившиеся традиции, в камерно-ансамблевом исполнительстве сформировались специфические закономерности, присущие именно этой разновидности коллективного творчества, объединяющей музыкантов для духовного, эмоционального и интеллектуального взаимодействия.

### *Литература:*

1. Вальтер, В. О музыке и музицировании [Текст] / В. Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран / Под ред. Г.Я. Эдельмана. – Вып. 1. – Москва : Госмузиздат, 1962. – С. 9–118.
2. Гайдамович, Т.А. Избранное [Текст] / Т.А. Гайдамович. – Москва : Музыка, 2004. – 544 с. : ил., нот.
3. Гинзбург, Л.С. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства [Текст] : сб. ст. / Сост. и общ. ред. В.Ю. Григорьева и В.А. Натансона. – Москва : Музыка, 1983. – Вып. 11. – С. 68–101.
4. Готлиб, М.Д. Основы ансамблевой техники [Текст] / М.Д. Готлиб. – Москва : Музыка, 1971. – 94 с.
5. Давидян, Р.Р. Психологические аспекты квартетного музицирования [Текст] / Р.Р. Давидян // Музыкальное исполнительство и современность. Юрский. – Вып. 1. – Москва : Музыка, 1988. – С. 128–155.
6. Петербургский фортепианный дуэт. Музыкально-исторические очерки [Текст] : сб. ст. – Санкт-Петербург : Лань, 2007. – 376 с. : ил.
7. Петрушин, В.И. Музыкальная психология [Текст] : учеб. пособие для студ. и препод. / В.И. Петрушин. – Москва : ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
8. Сорокина, Е.Г. Фортепианный дуэт. История жанра [Текст] / Е.Г. Сорокина. – Москва : Музыка, 1988. – 319 с.
9. Цыпин, Г.М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества [Текст] / Г.М. Цыпин. – Москва : Сов. композитор, 1988. – 384 с. : ил.

### *References:*

1. Val'ter, V. O muzyke i muzicirovanii [Tekst] / V. Val'ter // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran / Pod red. G.Ya. Edel'mana. – Vyp. 1. – Moskva : Gosmuzizdat, 1962. – S. 9–118.
2. Gajdamovich, T.A. Izbrannoe [Tekst] / T.A. Gajdamovich. – Moskva : Muzyka, 2004. – 544 s. : il., not.
3. Ginzburg, L.S. Sovremennoe muzykal'noe ispolnitel'stvo: problemy i sredstva [Tekst] : sb. st. / Sost. i obshch. red. V.Yu. Grigor'eva i V.A. Natansona. – Moskva : Muzyka, 1983. – Vyp. 11. – S. 68–101.
4. Gotlib, M.D. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Tekst] / M.D. Gotlib. – Moskva : Muzyka, 1971. – 94 s.
5. Davidyan, R.R. Psihologicheskie aspekty kvartetnogo muzicirovaniya [Tekst] / R.R. Davidyan // Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost'. Yurskij. – Vyp. 1. – Moskva : Muzyka, 1988. – S. 128–155.
6. Peterburgskij fortepiannyj duet. Muzykal'no-istoricheskie ocherki [Tekst] : sb. st. – Sankt-Peterburg : Lan', 2007. – 376 s. : il.
7. Petrushin, V.I. Muzykal'naya psihologiya [Tekst] : ucheb. posobie dlya stud. i prepod. / V.I. Petrushin. – Moskva : VLADOS, 1997. – 384 s.
8. Sorokina, E.G. Fortepiannyj duet. Istoriya zhanra [Tekst] / E.G. Sorokina. – Moskva : Muzyka, 1988. – 319 s.
9. Cypin, G.M. Muzykant i ego rabota: problemy psihologii tvorchestva [Tekst] / G.M. Cypin. – Moskva : Sov. kompozitor, 1988. – 384 s. : il.

**Для цитирования:** Ильясова, Я.Р. Жанр лирической оперы в творчестве Ш. Гуно [Текст] / Я.Р. Ильясова, Н.В. Степанова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 27–30.

УДК 782

**Ильясова Яна Рамилевна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
обучающийся 5 курса специальности «Музыкально-театральное искусство»  
E-mail: yano4ka.410@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Степанова Наталья Викторовна,**

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

### **ЖАНР ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ш. ГУНО**

**Аннотация.** В статье анализируются особенности жанра лирической оперы и роль Ш. Гуно в становлении нового оперного направления.

**Ключевые слова:** французский музыкальный театр; жанр лирической оперы; эстетика эпохи романтизма.

**Ilyasova Yana Ramilevna;**

GBOU VO «South Ural State Institute of Arts them. P.I. Tchaikovsky»,  
5-year student of the specialty «Musical and theatrical art»  
E-mail: yano4ka.410@mail.ru  
Chelyabinsk, Russia

**Stepanova Natalia Viktorovna,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;  
GBOU VO «South Ural State Institute of Arts them. P.I. Tchaikovsky»,  
Associate Professor of the Department of piano  
E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru  
Chelyabinsk, Russia

### **GENRE OF LYRIC OPERA IN THE WORKS OF S. GUNO**

**Annotation.** The article analyzes the features of the lyric opera genre and the role of S. Gounod in the formation of a new opera trend.

**Keywords:** french musical theater; lyric opera genre; aesthetics of the era of romanticism.

Имя Шарля Франсуа Гуно (1818–1893) занимает одно из центральных мест в художественной жизни Франции второй половины XIX века. В историю французской музыкальной культуры он вошел как композитор, создавший ряд всемирно известных произведений, а также как основоположник нового оперного направления – жанра лирической оперы.

Целью данной статьи является определение жанровых особенностей лирической оперы в творчестве Ш. Гуно.

XIX век по праву считается периодом расцвета французского музыкального театра, занявшего в эпоху романтизма одно из ведущих мест в системе музыкального искусства. Жанр «большой оперы», господствующий в это время, был представлен творчеством Дж. Мейербергера. Монументаль-

ность его оперной драматургии была связана со стилистикой романов В. Гюго и Э. Скриба.

Возникновение во французской опере нового направления – «лирической оперы», положило начало процессу жанровой переориентации в истории французского музыкального театра. Это во многом было обусловлено рождением новой литературной школы, получившей название «школы нервной чувствительности» [2], поскольку авторы акцентировали свое внимание на внутреннем мире героев. Данное литературное направление было ярко представлено произведениями А. Дюма-сына («Дама с камелиями», «Дама полусвета», «Диана де Лиз»), братьев Гонкур («Рене Мопрен»), А. Доде («Сафо»).

Таким образом, французский музыкальный театр периода XIX века развивал две линии романтизма, а поэтому существовал в двух ипостасях: 1) «большая опера», которая стала выражением патетики романтизма, его социальной направленности и 2) «лирическая опера», знаменующая собой уход от романтической приподнятости, где литературный сюжет трактуется, прежде всего, как лирическая драма с присущими ей характерными признаками камерности, интимности и психологизма.

Историческое значение оперного творчества Ш. Гуно в том, что ему удалось создать новый оперный стиль – лирическую оперу с присущими ей жанровыми особенностями. Оперное наследие композитора составляют 12 опер, две из которых имеют особую популярность – это «Ромео и Джульетта» и «Фауст». Эстетическим кредо композитора стало единство красоты и правды в контексте «чувственной» составляющей эмоционально-образного содержания. Сам композитор пишет о своем понимании искусства следующее: «Искусство – это осуществление Добра и Красоты» [3, с. 73]. Музыка Ш. Гуно остается популярной и до сих пор, волнуя светлым мироощущением, свежестью, изяществом и тонким лиризмом.

Как указывалось выше, вторая половина XIX века приводит в музыкальный театр на смену «большой опере» с ее преувеличенными, пафосными эмоциями, потрясающими воображение слушателя, новый жанр, который отличает простота, тонкая эмоциональность, чувственность. Новое

направление получило название «лирическая опера», а основоположником нового жанра принято считать Шарля Гуно. Известный французский композитор – представитель музыкального импрессионизма Клод Дебюсси так характеризует оперное творчество композитора: «Искусство Гуно запечатлело мгновение французской чувствительности» [2].

Лиризация жанра, как основного компонента в драматургической концепции оперы, достигается Ш. Гуно за счет усиления роли главных героев, их сложных взаимоотношений и внутренних переживаний, тонкости в раскрытии любовной драмы, в которой женский образ является драматургическим центром. Это, как правило, героиня с чистой душой и поэтическим мировосприятием, которой сложно противостоять господствующим нравам общества. Не выдерживая борьбы с жизненными препятствиями, она погибает. Происходит сознательное смещение композитором смысловых акцентов в драматургии сюжетной линии. Ш. Гуно считал, что «сценическое искусство подобно искусству портретиста: оно должно обрисовывать характеры, как художник рисует лицо и позу, оно обязано воспринимать и зафиксировать все черты, все едва заметные... изменения воссоздаваемых образов» [3, с. 106].

Исследователь истории оперного искусства эпохи романтизма М.Р. Черкашина дает следующую характеристику оперным персонажам: «В лирической опере вселенские художественные типы трансформировались в современных французов. Лишенные силы характера и чаще всего обреченные на неудачи, эти новые оперные персонажи даже в их слабостях наделены привлекательностью натур эмоционально чутких, нервно-впечатлительных, способных противопоставить свои душевные порывы прозе обывательского существования» [14, с. 170].

Также к особенностям лирического оперного жанра можно отнести аспект переосмысления литературного первоисточника. Это обусловлено тем, что композитор усиливает психологическую составляющую в драматургической концепции оперы, придавая ей большую трогательность, искренность и чувствительность, избегая тем самым подлинных жизненных конфликтов и размаха страстей. Особенно ярко данный

аспект можно наблюдать в операх «Фауст», «Лекарь поневоле» и «Ромео и Джульетта».

Еще одной особенностью лирической оперы является наличие многокрасочного жанрово-бытового фона, который противопоставляется ключевому событию оперного сюжета – любовной драме. Эта сфера характеризуется музыкой, близкой к колоритным бытовым жанрам песни, танца, марша, выполняющим роль драматической антитезы. Например, в опере «Фауст» роль драматического контраста к основной сюжетной паре Фауст – Маргарита, олицетворяющей искреннюю любовь, выполняет пара Мефистофель – Марта, имитирующая это чувство. Пара Мефистофель – Марта представлена композитором в несколько комедийном свете.

Равным образом контрастирующую функцию выполняет в опере бытовой сюжет, характеризующийся маршем из III действия, вальсом и хором из I действия. К комической сфере можно отнести вокальные жанры – куплеты Мефистофеля из I действия и его серенаду из III действия. Сам композитор так описывает процесс проникновения в музыкально-художественный образ героя: «Когда я сочиняю, я проникаюсь чувствами, словами, характером человека, и я позволяю своему сердцу говорить» [2].

Возможно поэтому, обращаясь к литературным шедеврам, таким, как «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Фауст» В. Гете, «Лекарь поневоле» Ж.Б. Мольера, композитор сознательно уходит от философских

теорий, конфликтной сюжетности, глобальной проблематики, тем самым изменяя драматургическую концепцию литературного первоисточника. Например, М.С. Друскин так трактует драматургический замысел оперы «Фауст», которая считается общепризнанным эталоном французской лирической оперы: «Глубокое философское содержание гетевского Фауста лишь поверхностно затронуту в опере Гуно. Ее сюжет трактован в лирико-бытовом аспекте: любовная драма Маргариты заняла главенствующее положение, оттеснив на второй план центральные образы Фауста и Мефистофеля. Но эта драма раскрыта в музыке человечно и правдиво, на широком фоне жизни, с реалистическим художественным совершенством... Центральный образ Маргариты принадлежит к лучшим созданиям Гуно, хотя и отличается от литературного источника – в нем больше французских, чем немецких национальных черт. Композитор тонко передает разнообразную гамму любовных переживаний Маргариты» [2].

Таким образом, Ш. Гуно удалось создать новый оперный стиль со свойственным ему лирическим музыкальным языком, который был с успехом продолжен молодым поколением композиторов. На оперном творчестве Ш. Гуно учились многие французские музыканты: Ж. Бизе, Л. Делиб, Ж. Массне, О. Тома, и др., которые впоследствии представили в своем творчестве многогранность жанра французской лирической оперы.

### **Литература:**

1. Друскин, М.С. История зарубежной музыки второй половины XIX века [Текст] / М.С. Друскин. – 3-е изд. – Вып. 4. – Москва : Музыка, 1967. – 520 с.
2. Друскин, М.С. Ш. Гуно [Электронный ресурс] / М.С. Друскин. – Режим доступа : <https://www.belcanto.ru/guno.html>
3. Гуно, Ш. Воспоминания артиста [Текст] / Ш. Гуно. – Москва : Музгиз, 1962. – 120 с.
4. Конен, В.Д. История зарубежной музыки [Текст] / В.Д. Конен. – Вып. 3. – Москва : Музыка, 1972 – 534 с.
5. Федосова, Э.П. «Фауст» Ш. Гуно [Текст] / Э.П. Федосова. – Москва : Музыка, 1966. – 68 с. : ил., нот.
6. Черкашина, М.Р. Историческая опера эпохи романтизма. Опыт исследования [Текст] / М.Р. Черкашина. – Киев : Музична Україна, 1986. – 151 с.

### **References:**

1. Druskin, M.S. Istoriya zarubezhnoj muzyki vtoroj poloviny XIX veka [Tekst] / M.S. Druskin. – 3-e izd. – Vyp. 4. – Moskva : Muzyka, 1967. – 520 s.

2. Druskin, M.S. Sh. Guno [Elektronnyj resurs] / M.S. Druskin. – Rezhim dostupa : <https://www.belcanto.ru/guno.html>
3. Guno, Sh. Vospominaniya artista [Tekst] / Sh. Guno. – Moskva : Muzgiz, 1962. – 120 s.
4. Konen, V.D. Istoriya zarubezhnoj muzyki [Tekst] / V.D. Konen. – Vyp. 3. – Moskva : Muzyka, 1972 – 534 s.
5. Fedosova, E.P. «Faust» Sh. Guno [Tekst] / E.P. Fedosova. – Moskva : Muzyka, 1966. – 68 s. : il., not.
6. Cherkashina, M.R. Istoricheskaya opera epohi romantizma. Opyt issledovaniya [Tekst] / M.R. Cherkashina. – Kiev : Muzichna Ukraïna, 1986. – 151 s.

**Для цитирования:** Львовская, Л.В. Специфика концертмейстерской работы в классе скрипки. Анализ I части Концерта № 1 Бруха с точки зрения ансамблевого исполнительства [Текст] / Л.В. Львовская // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 31–38.

УДК 781.66

**Львовская Лилия Владимировна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
кафедра фортепиано, преподаватель  
E-mail: macarenko777vad@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**СПЕЦИФИКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ СКРИПКИ.  
АНАЛИЗ I ЧАСТИ КОНЦЕРТА № 1 БРУХА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ  
АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

**Аннотация.** Данная работа посвящена искусству аккомпанемента, основам ремесла пианиста-концертмейстера. Проблемы ансамблевой игры выходят на первый план в занятиях с учащимися-инструменталистами. В статье рассматривается специфика работы концертмейстера в классе скрипки. Подробно анализируется 1 часть Концерта М. Бруха с точки зрения ансамблевой игры. Статья может стать руководством для концертмейстеров, работающих в классах инструменталистов.

**Ключевые слова:** ансамбль; концертмейстер; скрипач; общность интерпретаций; исполнительские намерения.

**Lvovskaya Lilia Vladimirovna;**  
South Ural state Institute of arts named after P. I. Tchaikovsky,  
piano Department, teacher  
E-mail: macarenko777vad@mail.ru  
Chelyabinsk, Russia

**SPECIFIC ASPECTS OF THE CONCERTMASTER WORK IN THE CLASS OF VIOLIN.  
ANALYSIS OF MAX BRUCH'S VIOLIN CONCERTO NO. 1, PART 1 IN TERMS  
OF THE ENSEMBLE PERFORMANCE**

**Annotation.** This work is devoted to the art of accompaniment, the basics of the craft of the pianist-accompanist. Problems of ensemble playing come to the fore in classes with students-instrumentalists. The article deals with the specifics of the concertmaster's work in the violin class. The first part of M. Bruch's Concerto is analyzed in detail from the point of view of ensemble playing. The article can be a guide for accompanists working in the classes of instrumentalists.

**Keywords:** ensemble; concertmaster; violinist; community of interpretations; performing intentions.

Искусство аккомпанемента – искусство очень сложное, включающее в себя ряд проблем. Вопросы аккомпанемента следует рассматривать с позиции ансамблевой игры, в каком бы классе ни работал пианист-концертмейстер: вокальном или инструментальном, к нему предъявляется целый ряд требований, которые он обязан выполнять. Искусство аккомпанемента следует понимать как искусство ансамбля, в котором

фортепиано принадлежит огромная, отнюдь не подсобная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера. Оба музыканта – и солист, и пианист – в художественном смысле становятся равноправными членами единого целостного музыкального организма, поэтому правильнее было бы ставить вопрос не об аккомпанементе, а о создании вокального или

инструментального ансамбля. Вот как описано выступление Д. Ойстраха с концертмейстером Вс. Топилиным в 1933 г: «в основе выступления Ойстраха нет разделения на солиста и аккомпаниатора в обычном понимании: есть целостный, идейно спаянный ансамбль, равноправным участником которого является Всеволод Топилин – точный, организованный, чуткий к разнообразным функциям аккомпанемента исполнитель» [5, с. 119].

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, а также досконального знакомства с различными певческими голосами, с особенностями игры на всевозможных инструментах. В этом смысле пианист становится и певцом, и скрипачом, и тромбонистом, и ударником в одном лице. Пианист просто обязан знать кроме своей и сольную партию: хорошо аккомпанировать он может лишь тогда, когда всё его внимание устремлено на солиста, когда он заранее предчувствует то, что будет делать партнер [3, с. 157].

Чувствовать себя исполнителем сольной партии – необходимое условие в процессе работы над произведением с инструменталистом или певцом. Невольно возникают аналогии из области театрального искусства, весьма схожие с ощущениями партнеров во время ансамблевого музицирования: «В сценическом творчестве, – писал А.И. Южин-Сумбатов, – одним из неперенных условий его процесса должно быть ощущение другой воспринимающей жизни» [4, с. 89]. Эта же мысль прослеживается в выводах К. Станиславского. По словам С.В. Гиацинтовой, великий режиссер в своих занятиях с актерами часто говорил о необходимости постоянного внутреннего движения к партнеру» [6, с. 299].

Работа пианиста-концертмейстера в скрипичном классе имеет ряд специфических особенностей. Эти особенности связаны с уникальным, тонким инструментом, каковым является скрипка, – самый высокий по регистру инструмент струнного семейства. Основные приемы звукоизвлечения на этом инструменте – *Legato* и *Détaché*.

*Legato* – наиболее употребительный штрих – есть не что иное, как уничтожение

узлов в скрипичной игре. Это осуществление идеала мягкого, округленного, непрерывного потока звуков. Техника *Legato* даёт в результате прекрасный певучий звук, то есть естественный тон скрипки. Этот штрих должен быть развит скрипачом до совершенства, если он хочет, чтобы пение его инструмента не прерывалось, а звук был всегда ровным и плавным.

Главное достоинство скрипки, по выражению Д. Ойстраха, – в её способности петь. В скрипке соединились все главные качества, необходимые для красивого исполнения мелодий: протяжённость дыхания, чистота и выразительность тембров, подвижность и лёгкость [5, с. 93].

Певучесть звучания Ю.И. Янкелевич связывал, в частности, с умением медленно вести смычок по струне [6, с. 203]. Л. Ауэр в своей книге «Моя школа игры на скрипке» пишет: «Именно техника смычка представляет собой тот творческий ключ, который открывает скрипачу путь к подлинному выявлению природы инструмента» [1, с. 18]. Игра на скрипке требует от исполнителя наличия очень чуткого слуха, так как из-за отсутствия клавиатуры звук на скрипке извлекается на ощупь, а его высота и качество контролируется ухом. В связи с этим роль пианиста очень велика, потому что, как правило, в фортепианной партии заложены гармоническая и ритмическая основы любого произведения.

Чистота интонирования является необходимым условием художественности исполнения, без которого не могут произвести должного впечатления ни красота звучания, ни тонкость фразировки, ни ясность формы. Специфика скрипки (как и других инструментов с нефиксированным строем) допускает известную свободу интонирования, благодаря чему каждый исполнитель имеет свою индивидуальную манеру интонирования, свой индивидуальный строй, определяемый индивидуальным восприятием музыки исполнителем, её толкованием [6, с. 30].

Перед пианистом в процессе ансамблевого исполнения со скрипачом стоит ряд важных задач. Во-первых, пианист должен хорошо владеть фортепиано, быть технически оснащённым музыкантом. Во-вторых, он должен уметь слышать комплексно, то есть слышать ансамблево. Знать не только фор-

тепианную, но и скрипичную партию – ещё одно необходимое условие [4, с. 4].

Быть чутким, гибким по отношению к скрипачу – важное качество, необходимое для хорошего исполнения в ансамбле. Надо уметь следовать за солистом, стараться не заглушать тембр скрипки звучанием фортепиано, помогать скрипачу выявить все его исполнительские намерения. И, пожалуй, самый главный момент – это знание той эпохи, стиля того композитора, которому принадлежит то или иное сочинение. От этого будет зависеть выбор технических и музыкантских средств выражения музыки. Отсюда вытекает и выработка темпового и ритмического единства исполнения, согласованное единство штрихов и динамики [3, с. 157].

Вот что вспоминает игравшая с Д. Ойстрахом Р.С. Горовиц: «Ойстрах ожидал от концертмейстера прежде всего проникновения в его исполнительский замысел, общности интерпретаций, а также доскональности в обработке фортепианной партии. Обретший уже заслуженную извест-

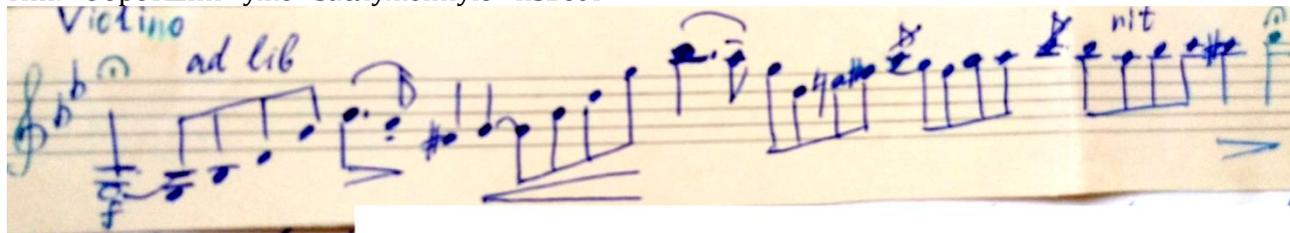


Рисунок 1

Речитатив начинается с открытой струны С на фермате с *piano* и представляет собой медленно разворачивающийся, прерываемый в своём восходящем движении пассаж (до *re* третьей октавы на струне Е).

В следующих трех тактах в фортепианной партии звучат те же начальные аккорды вступления, но теперь более оптимистично, в *Es-dur*. Заключительный *Es-dur*-ный аккорд должен быть исполнен пианистом ярче предыдущего *g-moll*-ного, а скрипачу, вступающему со следующим речитативом, необходимо услышать более солнечную окраску *Es-dur*-а. Можно порекомендовать скрипачу не наслаиваться на звучащие аккорды *g-moll* и *Es-dur*, а дать отзвучать им до конца, услышав характер каждой из этих тональностей. Второй речитатив у скрипача получает с самого начала ярко выраженный мощный характер с энергичным *forte* и, по-

ность Д.Ф. Ойстрах обычно советовался со мной о трактовке того или иного произведения, предлагая на выбор несколько вариантов» [5, с. 119].

Рассмотрим с точки зрения ансамбля первую часть I скрипичного концерта немецкого композитора и дирижера 19 века М. Бруха. По характеру творчества Брух примыкает к поздним романтикам (ближе всего к Брамсу). Из трёх скрипичных концертов, написанных им, Первый концерт пользуется наибольшей популярностью, которая основана главным образом на мелодичности музыки и своеобразии формы – обычная первая часть в сонатной форме заменена в нём вступлением импровизационного характера. Для своего времени это явилось чем-то новым, необычным [1, с. 215]. После небольшой оркестровой интродукции, в которой сумрачно и торжественно звучат аккорды в *g-moll*, изложенные в широком диапазоне, вступает скрипка соло с замечательным по своей выразительности речитативом (рисунок 1).

степенно успокаиваясь, доходит до *pianissimo* на соль третьей октавы с ферматой.

Солист обязан выразительно подчеркнуть различие, существующее между этими двумя речитативами. Он должен рельефно выявить ясно выраженный мечтательный, нежный, как бы колеблющийся, вопросительный характер первого и раскрыть богатую гамму чувств – от энергичного, решительного настроения до постепенно переходящего в вынужденное смирение, покорность – во втором. После того как оркестр повторил два первых такта начального вступления, в аккомпанементе возникает характерная ритмическая фигура-

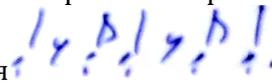
ция . Она служит подготовкой к новой энергично подчеркнутой теме, порученной скрипке соло (рисунок 2).



Рисунок 2

Её надо исполнять четко и уверенно. По ритмической структуре тема изложена неоднородно: такты с пунктирным ритмом сочетаются со свободным потоком шестнадцатых, есть и ровное движение четвертями.

Определенную трудность у скрипача, как правило, вызывают такты 18 и 26, вследствие метрической неоднородности: после короткой паузы появляются септоль, затем квартоль и ещё одна квартоль с пунктирным завершением к половинной ноте в следующем такте. Пианист должен быть в этих местах предельно внимательным, точно следовать за солистом, слушать его. Роль

фортепианной партии в этом разделе носит характер, полностью подчиненный скрипачу. Это ритмическая основа, пульс, нерв данной темы концерта. Пианисту рекомендуется выдержать этот раздел в единой манере исполнения: чётко, строго соблюсти ритм в левой руке. Восьмая и четверть исполняются упруго на staccato; восьмую нельзя укорачивать, а четверть – не удлинять. Каждую сильную долю необходимо подчёркивать, так как она является отправной точкой, импульсом движения для скрипача.

С такта 37 появляется красивая мелодическая фраза (рисунок 3).

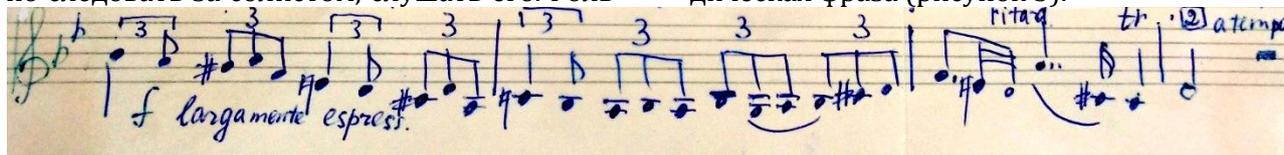


Рисунок 3

В этом месте композитор указывает несколько выразительных оттенков, говорящих о том большом значении, которое он придавал данной фразе. Её надо играть широко, с горячим чувством. Перед *atempo* важно сделать *ritenuto*.

После оркестрового *tutti* (цифра два), которое построено на ритмической основе первой темы, проводится новая певучая тема у скрипки с контртемой в фортепианной партии. Это одно из прекраснейших мест первой части, если его сыграть с искренним чувством и внутренней теплотой (рисунок 4).

Ясно и организованно должен исполнить пианист кварту и октаву (Т 44–45). Эти

интервалы фиксируются скрипачом, чтобы не опоздать со вступлением лирической темы. Пианист и скрипач составляют здесь единый ансамбль, живут единым движением, единым дыханием этой прекрасной темы. Предельно внимательно следует отнестись пианисту ко всем ремаркам скрипичной партии. Почти в каждом такте у солиста стоят пометки (*cres*, *f*, *ritard*, *a tempo*, *molto espressivo*, *sempre cresc*, *ff*, *un poco piu lento*, *sf*). Эта лирическая тема отличается широкой дыханием, впоследствии она варьируется, украшается трелями, шестнадцатыми нотами, синкопами.



Рисунок 4

Пианист и скрипач должны продумать штрихи, динамику, характер движения различных элементов темы. Только при этом условии будет достигнуто единство испол-

нения. Хочется порекомендовать концертмейстеру играть аккомпанемент лирической темы в краске пиано. Мягко и ровно исполняются восьмые в обеих руках (рисунок 5).

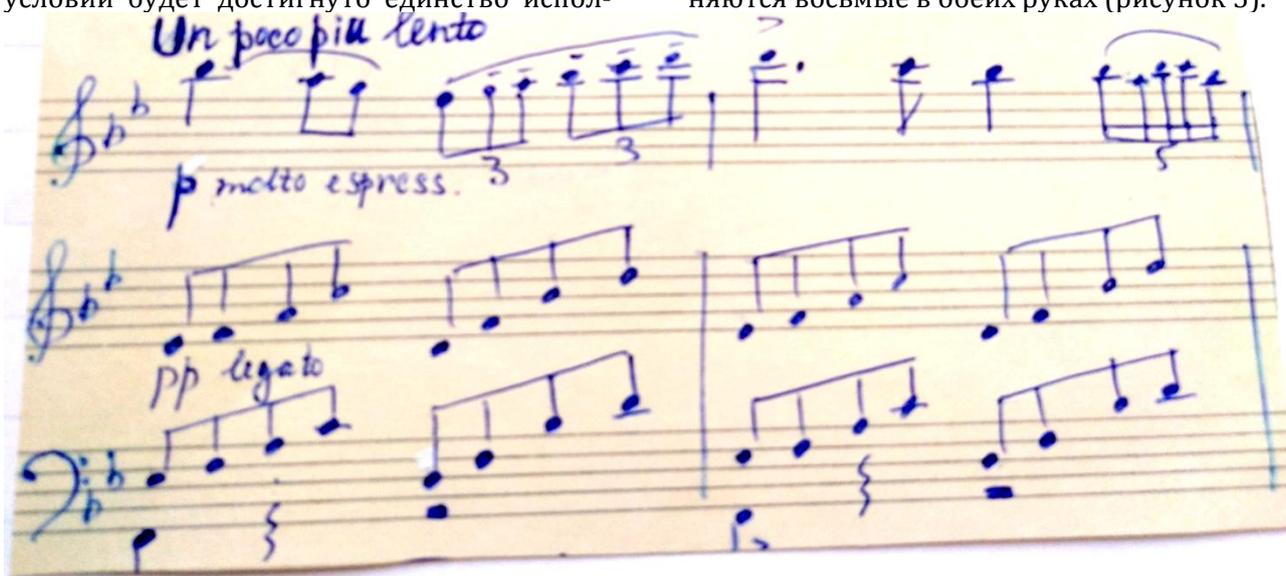
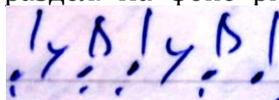


Рисунок 5

С цифры 3 Тетра I начинается следующий большой раздел. На фоне ритмиче-



ской фигурации у пианиста и скрипача звучит знакомая уже пер-

вая тема, сочетающая в себе ровное движение, пунктирный ритм, полиритмию. Отчётливо и выразительно звучат призывные реплики обеих партий (рисунок 6).



Рисунок 6

Ясно и четко пианист должен обозначить сильные доли такта, от которых скрипач продолжает своё движение шестнадцатыми. На протяжении 16 тактов на фоне тремоло фортепиано непрерывно возникает одна и та же ритмическая фигура

1 4 . 1 4 . 1 4 . 1 4 .

; на четвертях обозначается смена тональностей.

В следующем разделе *string. poco a poco* непрерывным потоком звучат у скрипача квартеты из шестнадцатых. Раздел наполнен хроматизмами, ниспадающими секвенциями. Роль пианиста здесь носит характер, подчиненный солисту. В фортепианной партии, изложенной ровными четвертями, в

правой руке заложена гармоническая основа этого прекрасного по колориту эпизода. В левой руке звучит основная ритмическая

фигура 1 4 . 1 4 . 1 4 . 1 4 .. Важным элементом исполнения является педаль, которую нужно брать одну на каждые 2 такта, объединив одну гармонию. Особое внимание следует уделить ниспадающим терциям в правой руке. Их надо играть отчётливо, «хрустальным» звуком на *piano*. Для того чтобы отделить верхний звук каждой терции, важно активизировать пятый палец правой руки (рисунок 7).

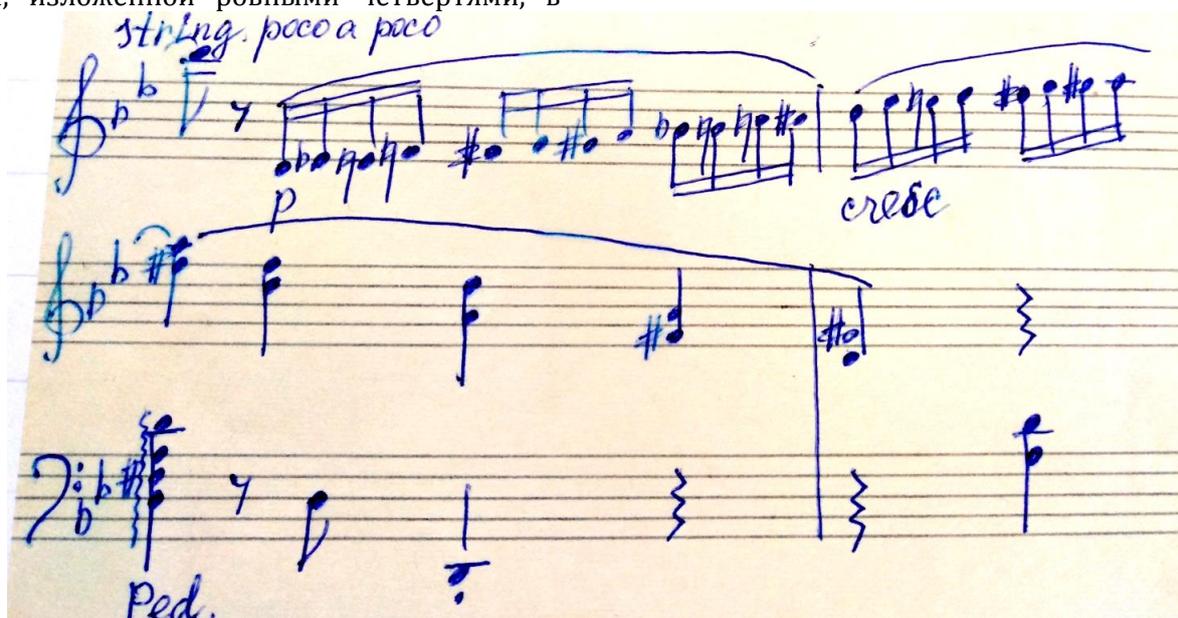


Рисунок 7

С раздела *Un poco più vivo* начинается большой оркестровый проигрыш. Уплотненная фактура, sforzато, синкопы, акценты, указание *con forza* свидетельствуют о драматическом характере. Важным моментом является выбор пианистом удобной аппликатуры в этом эпизоде. Правая и левая рука имеют здесь свои самостоятельные линии развития, которые, сочетаясь, образуют единый ансамбль. Это сложный сольный раздел, требующий от пианиста хорошей технической оснащенности, эмоционального накала, ритмической воли.

После этого раздела снова звучит начальный речитатив у скрипки. Тем самым создается обрамление всей первой части концерта.

Скрипачу надо начинать *Allegro moderato* спокойно, чтобы иметь возможность с большим эффектом выявить громадное развитие в характере и темпе *stringendo* в восходящей гамме до тех пор, пока не появится оркестровое *tutti fortissimo*. Первая часть, не завершаясь, переходит во вторую часть концерта.

В заключение хочется наметить узловые точки работы солиста-инструменталиста и концертмейстера над произведением.

Выделяются три основных этапа работы:

1) составление представления об авторе исполняемого сочинения, его стиле,

эпохе, среде, в которой он жил; ознакомление с несколькими сочинениями данного композитора;

2) анализ сочинения, но анализ не технологический, а содержательный, стилевой, жанровый. Можно послушать запись какого-нибудь хорошего исполнителя. Пианист может поиграть сочинение на рояле. Необходимо разобраться в форме, динамике, штрихах исполняемого произведения, обратить внимание на авторские указания в тексте;

3) Янкелевич назвал третий этап «осуществлением собственного представления». Этот этап разделяется на две составляющие: детализацию и достижение целостности. Здесь «выработка цельного представления о произведении – труднейшая проблема» [6, с. 228].

Что касается игры в ансамбле, то важнейшим является установление единого характера, темпа, динамики – в конце концов, выработка единой для двух исполнителей общей концепции [4, с. 158].

Только пройдя последовательно эти три этапа в работе над произведением, ансамбль будет представлять законченное, продуманное обоими исполнителями сочинение и будет являться подлинной художественной ценностью.

### **Литература:**

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики [Текст] / Л. Ауэр. – Москва : Музыка, 1965. – 269 с.
2. Вайнкоп, Ю. Краткий биографический словарь композиторов [Текст] / Ю. Вайнкоп, И. Гусин. – Москва : Музыка, 1984. – 199 с.
3. Виноградов, К. К вопросу о специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца [Текст] / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность. – Вып. 1. – Москва : Музыка, 1988. – 318 с.
4. Смирнов, М. О работе концертмейстера [Текст] / М. Смирнов. – Москва : Музыка, 1974. – 159 с.
5. Юзефович, В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом [Текст] / В. Юзефович. – Москва : Музыка, 1985. – 322 с.
6. Янкелевич, Ю.И. Педагогическое наследие [Текст] / Ю.И. Янкелевич. – Москва : Музыка, 1993. – 317 с.

### **References:**

1. Auer, L. Moya shkola igry na skripke. Interpretaciya proizvedenij skripichnoj klassiki [Tekst] / L. Auer. – Moskva : Muzyka, 1965. – 269 s.

2. Vajnkop, Yu. Kratkij biograficheskiy slovar' kompozitorov [Tekst] / Yu. Vajnkop, I. Gusin. – Moskva : Muzyka, 1984. – 199 s.
3. Vinogradov, K. K voprosu o specifike tvorcheskikh vzaimootnoshenij pianista-koncertmejestera i pevca [Tekst] / K. Vinogradov // Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost'. – Vyp. 1. – Moskva : Muzyka, 1988. – 318 s.
4. Smirnov, M. O rabote koncertmejestera [Tekst] / M. Smirnov. – Moskva : Muzyka, 1974. – 159 s.
5. Yuzefovich, V. David Ojstrah. Besedy s Igorem Ojstrahom [Tekst] / V. Yuzefovich. – Moskva : Muzyka, 1985. – 322 s.
6. Yankelevich, Yu.I. Pedagogicheskoe nasledie [Tekst] / Yu.I. Yankelevich. – Moskva : Muzyka, 1993. – 317 s.

**Для цитирования:** Михалёва, Е.Я. «Картинки с выставки» М. Мусоргского в транскрипции Ю. Тканова для струнного квартета [Текст] / Е.Я. Михалёва, Е.В. Малышева // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 39–44.

УДК 782.1

**Михалёва Евгения Яковлевна,**

доцент;

Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского,  
заведующий кафедрой теории и истории музыки

E mail: eugenia1943@mail.ru

г. Луганск, Луганская Народная Республика, Украина

**Малышева Елена Владимировна;**

Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского,  
факультет музыкального искусства, магистрант II курса,

E mail: elenamalysheva38@gmail.com

г. Луганск, Луганская Народная Республика, Украина

**«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРГСКОГО В ТРАНСКРИПЦИИ Ю. ТКАНОВА  
ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА**

**Аннотация.** В статье рассматривается транскрипция сюиты «Картинки с выставки» М. Мусоргского в переложении для струнного квартета Ю. Тканова. Авторы анализируют тембровое переосмысление нотного текста великого русского композитора, имеющиеся различия в области нюансировки, регистров, отмечают наличие собственных контрапунктов, обогащающих фактуру.

**Ключевые слова:** сюита; композитор; темп; динамика; кульминация.

**Eugenia Yakovlevna Mikhaleva,**

Associate Professor;

Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,  
head of the Department of music theory and history

E mail: eugenia1943@mail.ru

Lugansk, Lugansk People's Republic, Ukraine

**Malysheva Elena Vladimirovna;**

Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,  
Faculty of Musical Arts, II year undergraduate

E mail: elenamalysheva38@gmail.com

Lugansk, Lugansk People's Republic, Ukraine

**«PICTURES FROM THE EXHIBITION» BY M. MUSORGSKY IN THE TRANSCRIPTION  
OF YU. TKANOV FOR STRING QUARTET**

**Annotation.** The article deals with the transcription of the suite «Pictures from the exhibition» by M. Musorgsky, a translation for the string quartet of YU. Tkanov. The author analyzes the timbre rethinking of the musical text of the great Russian composer, the existing differences in the field of nuance, registers, notes the presence of his own counterpoints, enriching the texture.

**Keywords:** suite; composer; pace; dynamics; climax.

Творческое наследие М. Мусоргского всегда привлекало и продолжает привлекать внимание исследователей. Войдя в историю русской музыкальной культуры

как дерзновенный новатор, он оставил после себя поистине шедевры мирового масштаба, на что указывают многие монографии и научные музыковедческие труды, в

частности «М. Мусоргский» Г. Хубова. Охватив в своём творческом наследии многие жанры, композитор обделил вниманием симфоническую сферу, в связи с этим возникает потребность в транскрипции многих его произведений. Так, одно из любимейших и исполняемых фортепианных произведений цикл «Картинки с выставки» заинтересовал композиторов и исполнителей разных специализаций. Таким образом, возник ряд оркестровых переложений: М. Равеля, С. Горчакова, Л. Фунтека, М. Тушмалова. Среди них выделяется транскрипция для струнного квартета Ю. Тканова, которая не рассматривалась в исследовательской практике. Именно это определило **актуальность и научную новизну** данной статьи.

**Цель** исследования – рассмотрение фортепианного произведения русского гения и сохранение его основных особенностей в транскрипции Ю. Тканова для струнного квартета.

Цель работы определила перед авторами следующие **задачи**:

- на основе целостного анализа произведения осветить основные черты его оригинала;
- обозначить характерные черты музыкального языка в контексте программности сюиты;
- определить особенности транскрипции сюиты «Картинки с выставки» Ю. Тканова.

**Материалы исследования** опираются на труды известных музыковедов: Г. Хубова, Г. Головинского, А. Орловой, Е. Гордеевой, В. Стасова, Э. Фрида.

**Практическое применение** данной статьи предполагает её использование на уроках камерного ансамбля, в курсе инструментоведения, истории мировой музыкальной культуры. Кроме того, она представляет интерес в момент подготовки сочинения к концертному исполнению.

«Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах её...», – так звучит творческое кредо гениального русского композитора, смелого новатора М. Мусоргского [1, с. 227]. Именно оно раскрывает своеобразный мир его сочинений. Каждое произведение, начиная от оперных опусов и заканчивая миниатюрными пьесами, пропи-

тано смелыми исканиями и непреодолимой силой русского духа.

Рассмотренная в статье фортепианная сюита «Картинки с выставки», поражающая свежей палитрой красок и образов, была написана композитором на одном дыхании. В письме к В. Стасову он отмечал: «Гартман кипит, как кипел «Борис», звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге» [1, с. 302]. Объёмное сочинение, состоящее из десяти пьес с интермедиями, было написано всего за три плодотворные недели июня 1874 года. Замысел же возник ещё в начале года, после посещения посмертной выставки работ художника и архитектора В. Гартмана.

Фортепианная сюита привлекла внимание заслуженного артиста России, профессора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, виртуозного альтиста Ю. Тканова. Являясь признанным солистом, он раздвигает рамки скудного альтового репертуара, создавая множество транскрипций композиторов разных эпох и стилей. Обращаясь к музыке Мусоргского, транскриптор бережно сохраняет мельчайшие особенности музыкального языка инварианта, расслаивает фортепианное изложение в органично звучащих партиях струнного квартета, выделяя главенствующую, солирующую партию альты.

Таким образом, в статье сделана сравнительная характеристика фортепианного инварианта сюиты «Картинки с выставки» и ранее не затронутого в исследовательской практике переложения для струнных инструментов. При анализе основных особенностей квартетной партитуры Ю. Тканова были выявлены новые тембровые соотношения, обогащение красочности музыкального языка с помощью ряда штрихов, динамические и регистровые «вольности» для воссоздания контрастных бликов звучащих «картинок» и, наконец, вкрапление собственного текста в заключительный раздел сюиты. На основании целостного анализа можно сделать следующие более детальные обобщения.

1. С первых тактов струнное переложение поражает широкой палитрой новых тембровых красок при максимальном сохранении композиторского замысла и самобытного национального колорита. Автор

мастерски подбирает тонкие и многообразные тембровые оттенки, подчёркивая характерные особенности музыкального языка. Так, яркие блестящие темы он поручает партиям первой и второй скрипок, элегические печальные интонации растворяются в бархатном тембре альты, а в сумрачном звучании виолончели слышится окрашенная меланхолией тема «Прогулки», настраивающая на восприятие тайн «Старого замка», зловеще-устрашающей темы сюиты.

Благодаря тембровому многообразию Ю. Тканов раскрашивает мелодические повторы дуэтными переливами. Так, например, в первом номере под названием «Гном», повторяющиеся октавные унисоны транскриптор поручает инструментальным дуэтам низких и высоких струнных, тем самым придавая колким октавным взлётам призрачный, волшебный характер. В живописной сценке «Лимож. Рынок» автор средний раздел также расцвечивает тембровым дуэтом скрипок, с точностью передавая нарастающую конфликтность в споре кумушек. Ускользящим мотивам виолончели с терпкими гроздьями хроматизмов отвечают резкие интонации первой скрипки с едким скачком на ум. 7. Этот диалог, поддерживаемый неугомонной пульсацией терций и разворачивающийся на *crescendo*, выливается на *f* в мелодическое «покачивание» в партиях всего квартета. И, наконец, зловещий мир девятого номера сюиты с его главной героиней Бабой-Ягой пронизан содрогающимися тембровыми переключками, а именно, взлетающий визг *glissando* первой и второй скрипок, характеризующих вздымающийся полёт Бабы-Яги, обрывается в тремолирующем звучании альты и виолончели.

2. Важно отметить, что для получения наиболее тонких и разнообразных оттенков звучности Ю. Тканов использует целый ряд штрихов. Они способствуют воплощению своеобразного дыхания и некой артикуляции музыкальной речи, придавая фортепианному языку М. Мусоргского особую рельефность.

Музыкант, полностью растворяясь в звуковом пространстве сюиты, с такой точностью расставляет штрихи, что они отвечают основному замыслу и в наибольшей мере раскрывают выразительность музы-

кального текста. Так, например, в пьесе «Гном», автор скрашивает неустойчивые гармонии и многократные мелодические повторы ярким приёмом *pizzicato*, отодвигая на время трагическую сферу и естественно раскрывая другую, сказочную грань образа. В заключительном же разделе восьмого номера «Катакомбы» («Римская гробница»), царящие тёмные силы расплываются в прозрачных интонациях *B dur`a*. Лёгкое восхождение виолончели *pizzicato*, где переливы мажорной *D* подчёркнуты музыкантом изящным штрихом, будто парят во вдохновенном всплеске, полностью стирая атмосферу гнетущего раздумья о смерти и вечности.

Этот же приём Ю. Тканов использует и в совершенно другой плоскости. Так музыкальные картинки с преобладанием живописно-изобразительного эффекта словно расцветают в звуках квартета. В пятом номере «Балет невылупившихся птенцов» с поразительной точностью проступает живая имитация птичьего щебета и неугомонного порхания крылышками в попытке взлететь благодаря отрывистым щипкам *pizzicato* у низких струнных. В пьесе «Лимож. Рынок» накапливающийся конфликт в стремительном движении шестнадцатых, прерываемый неожиданными мелодическими вскриками тут же затухает выводится колкими интонациями альты *pizzicato*. В среднем же разделе Ю. Тканов, создаёт с помощью этого штриха таинственно-приглушенное перешёптывание сплетниц в изгибах восходящей секвенции в партиях инструментального дуэта.

Довольно часто транскриптор применяет штрих *portato* для воссоздания решительного звучания. Так уверенное соло альты, экспонирующее основную тему «Прогулки», подчёркнутое авторским штрихом *portato*, задаёт настройку на общий светлый колорит номера. В капризную жанровую сценку ссоры детей после игры в пьесе «Тюльрийский сад» постоянно проникают решительные реплики воспитательниц, ярко выделенные транскриптором с помощью этого приёма.

Подчёркнутый ремаркой *grave* и штрихом *portato* четвертый номер сюиты «Быдло» с начальных тактов заворачивает сменяющимися кварто-секстовыми переключениями в партии виолончели *senza sordino*,

словно передавая тяжеловесное движение колёс запряжённой телеги. Еле слышное соло альты «поёт» простую, несколько печальную мелодию, но авторское обозначение *grave* и *portato* держит в тоне увесистые интонации темы, добавляя элементы решительности.

Восточный колорит картинки «Два еврея, богатый и бедный» играет совершенно другими красками. Музыкант в отличие от фортепианного изложения нагляднее даёт образные характеристики героев. Массивное октавное звучание, изображающее богатого еврея, теперь растворяется в одноголосной линии виолончели. Повелительные интонации поступенно восходящих тетрахордов, отмеченные штрихом *portato* с шаткими динамическими переживаниями, органично воссоздают непредсказуемую переменчивость героя. Судорожную же характеристику образа бедного еврея Ю. Тканов расцвечивает другими штрихами.

Резкий темповый сдвиг на *andantino*, дрожащие триольные повторы с зябкими форшлагами раскрывают свойственное герою состояние приниженности и бессилия. Скрытую же обречённость жалобных интонаций транскриптор, подчёркивает в партии виолончели, раскрашивая звучание выдержанного органного пункта дребезжащим *tremolo*, словно стараясь раскатать сдерживающую силу баса.

В сокращённой репризе пьесы «Гном» музыкант благодаря приёму *tremolo* создаёт поразительную сценическую картину. Резко меняя характер и общее настроение звучания, транскриптор мастерски «играет» штрихами и нюансами, раскрывая необыкновенные возможности струнных инструментов. Так солирующая нить альты, отмеченная *tremolo* и авторской ремаркой *sul tasto*, приобретает едкое и будто механическое звучание.

В девятом номере цикла под названием «Избушка на курьих ножках» собран целый ряд штрихов и нюансов для воссоздания разгулявшейся нечистой силы. Штрих *tremolo* не исключение. Автор с предельной точностью использует его для создания совершенно контрастных сторон образа. Так сменяющие друг друга то нарастающие, то падающие пассажи в партиях скрипок с острыми октавными скачками *pizzicato* и наслоением *tremolo* не оставляют ни малей-

шего шанса сказочным элементам, в полной мере рисуя несуразный полёт главной героини в ступе. В средней же части пьесы наоборот, тихое звучание, переключающее слушателя в мрачную атмосферу леса с таинственными шорохами, транскриптор обогащает мягким мерцанием тремолирующих терций у высоких струнных.

Очень выразительны в ткановской партитуре флажолеты, вносящие свежие нюансы в образное видение сюжетов. Так во втором периоде середины простой 3-х частной формы пьесы «Балет невылупившихся птенцов» звуковая палитра обростаёт новыми красочными приёмами. На фоне вычурного звучания флажолета первой скрипки на *mf*, в партии второй скрипки появляются изящные мотивы с форшлагом, расписанные минорными узорами III и VI низких ступеней. Здесь же мелодическую линию виолончели, транскриптор, украшает приёмом *pizzicato*, создавая в целом образную ассоциацию нарастающего птичьего негодования, способного вылиться в мелкое пощипывание друг друга. Но смягчающая роль межтактовой синкопы, замаскированной в тоническом органном пункте партии альты, всячески старается сдерживать накапливающийся конфликт.

Как правило, флажолеты появляются в средней части формы. Не исключение и «Лимож. Рынок». Прорывающиеся наружу споры кумушек выливаются в инструментальные переклички. Здесь в звукопись Тканова включаются многие штрихи. Взбирающемуся мотиву скрипок с характерными лейтинтонами б. 2 и ум. 3, отвечают короткие реплики виолончели *arco*. Постепенно фактура обростаёт новыми подголосками и усилением динамики. На *crescendo* женские перебранки распределяются уже в партиях дуэта низких и высоких струнных, выливаясь в кульминационную зону развития. Мелодический порыв сменяется пульсацией повторяющегося неустойчивого звука в партиях первой скрипки *arco*, с наслоением *pizzicato* второй и звучанием флажолетов альты. Всё это готовит возвращение жизнерадостной основной темы в репризе.

В средней части номера «Баба Яга» сумрачное блуждание обрывается нарастающим динамикой и затаёнными вскриками ч. 5 на *tr* в партии первой скрипки. Выделенные красочным приёмом флажолет, они как

отдалённое эхо пронизывают звучание и рассеиваются на *p* с авторским указанием *poco rallentando*.

3. Следует отметить обогащение транскрипции для струнного квартета яркими динамическими переключениями, недостаточно выраженными в фортепианном инварианте. Доказательным примером служит пьеса «Быдло». С начальных тактов в переложении выделяются значительные тембровые и динамические изменения. На смену *ff* фортепианного изложения приходит *pp*. Транскриптор, благодаря динамике и тембрам альты и виолончели, создаёт иллюзию приближения, будто тяжёлая телега только появилась на горизонте и подъезжает всё ближе и ближе. Таким образом, основной образ представляется слушателю в непрерывном движении.

Динамическую палитру восьмого номера «Катакомбы», Ю. Тканов обогащает более плавными переливами, сменяя резкие перепады нюансов фортепианного изложения на длительные нагнетания и спады. Начальную фразу музыкант поручает низким струнным и второй скрипке, решительные аккорды на *ff* переходят в еле слышимое звуковое отражение, имитирующее эффект «эхо» на *p*. И, наконец, партитура заключительного номера «Избушка на курьих ножках», блещет яркими динамическими волнами. Уже в самом начале пьесы оживление «прыгающих» кварт с резким акцентом второй доли начинается словно издали и отмечено нюансом *p*. Также и нарастающее музыкальное движение, рисующее картину полёта Бабы-Яги расцвечено контрастными динамическими сопоставлениями, изображающими хаотичную натуру главной героини.

4. В струнной партитуре сюиты царит и регистровое обновление материала. В пьесе «Старый замок» во второй строфе повторного строения, транскриптор меняет в партии первой скрипки регистр. Мелодия, звучащая теперь в первой октаве, увлекает за собой аккордовое сопровождение, смещается вниз, тем самым готовя появление темы рефрена в сумрачно-обречённом тембре альты.

Вторую часть пьесы «Катакомбы», под названием «С мертвыми на мертвом языке», музыкант раскрашивает изобразительными приёмами со значительным регистровым сдвигом. Засурдиненным низким струнным и второй скрипке, исполняющим скорбную тему «Прогулки» *non vibrato*, вторит еле слышная мелодическая линия, хроматическим спуском стирающая исконно русские образы. Именно её автор смещает на октаву вверх, тем самым создавая эффект завывания ветра в быстрых переборах *tremolo* первой скрипки.

5. Учитывая то, что пьеса «Избушка на курьих ножках» завершает переложение для струнного квартета и является кульминационным номером, Ю. Тканов дополняет транскрипцию собственным тематическим материалом, выступая в качестве композитора. Оживающий в среднем разделе волшебный мир ночного леса, он расцвечивает новым элементом, а именно на *ppp* в партию первой скрипки проникает колоритный спуск тридцать вторых длительностей по звукам дважды гармонического мажора, создающий особый завораживающий фон звучащей в низком регистре виолончели преображённой темы Бабы-Яги. Особый интерес вызывает заключительная каденция. Она со зримой реальностью изображает улетающую в ступе главную героиню. На восходящую тремолирующую линию дуэта низких струнных, транскриптор, постепенно уплотняя фактуру, наслаивает хроматические взлёты скрипок, уносящих мелодию в самый верхний регистр. На пике развития с указанием *sostenuto* музыкант вводит двухоктавный остро диссонирующий скачок на б. 7, перебрасывая арку к начальным тактам номера.

Подводя черту необходимо констатировать, что Ю. Тканов сохраняя драматургическую концепцию и семантическую направленность музыки М. Мусоргского, обогащает звучание новыми тембровыми красками струнной группы. Прочувствованное до мельчайших подробностей, оно расцвечивается яркими штрихами, нюансами, неожиданными динамическими и регистровыми переливами, подчёркивая неисчерпаемый потенциал музыки русского гения.

***Литература:***

1. Мусоргский, М.П. Литературное наследие [Текст] / М.П. Мусоргский // Письма, биографические документы и материалы. – Кн. 1 / ред-сост. А. Орлова, М. Пекелис. – Москва : Музыка, 1971. – 302 с.
2. Хубов, Г.Н. Мусоргский [Текст] / Г.Н. Хубов. – Москва : Музыка, 1969 – 801 с.

***References:***

1. Musorgskiy, M.P. Literaturnoe nasledie [Tekst] / M.P. Musorgskiy // Pis'ma, biograficheskie dokumenty i materialy. – Kn. 1 / red-sost. A. Orlova, M. Pekelis. – Moskva : Muzyka, 1971. – 302 s.
2. Khubov, G.N. Musorgskiy [Tekst] / G.N. Khubov. – Moskva : Muzyka, 1969 – 801 s.

**Для цитирования:** Кречетова, Ю.А. Обрядовые сцены в опере А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай» [Текст] / Ю.А. Кречетова, Л.А. Секретова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 45–50.

УДК 781.7

**Кречетова Юлия Андреевна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
кафедра истории, теории музыки и композиции, обучающийся  
E-mail: kotova\_1993@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Секретова Лариса Адольфовна,**

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

### **ОБРЯДОВЫЕ СЦЕНЫ В ОПЕРЕ А. ЖУБАНОВА И Л. ХАМИДИ «АБАЙ»**

**Аннотация.** Данная статья ставит главной задачей проследить отражение национальных казахских истоков в опере А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай», проявляющихся через эпос, обрядовость, связь с песенным творчеством казахского народа.

**Ключевые слова:** айтыс; национальный казахский обряд; кюй; домбровая инструментальная музыка.

**Krechetova Julia Andreevna;**

South Ural state Institute of arts P.I. Tchaikovsky,  
Department of History, music theory and composition, student  
E-mail: kotova\_1993@mail.ru  
Chelyabinsk, Russia

**Secretova Larisa Adolfovna,**

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  
Chelyabinsk, Russia

### **CEREMONIAL STAGES IN OPERA A. GUBANOVA, L. CHAMIDI "АБАЙ"**

**Annotation.** This article puts a main task to trace the reflection of the national Kazakh sources in opera A. Gubanova and L., Hamidi "Абай", showing up through an epos, , song heritage of the Kazakh people.

**Keywords:** aites; national Kazakh ceremony; kuy; domra instrumental music.

Казахская национальная опера, существующая с 30-х годов XX века, за исторически короткий срок прошла достаточно сложный путь. В эволюции казахской оперы исследователи обычно выделяют три периода: первый – с 1934 г. (постановка первой казахской оперы «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского) по 1947 г. («Биржан и Сара» М. Туле-

баева) – становление казахской оперы; второй – с конца сороковых до конца шестидесятых годов – период спада и «поисков выхода из кризиса; третий – с начала семидесятых годов – возврат композиторского внимания к жанру» [1, с. 5].

Десятилетний путь поисков, не всегда приводивших к успеху, завершился создани-

ем в 1944 году оперы «Абай» А. Жубановым и Л. Хамиди, посвященной деятельности известного просветителя, поэта и народного героя – Абая Кунанбаева. Перед либреттистом (М. Ауэзов) и композиторами (А. Жубанов, Л. Хамиди) стояла необыкновенно трудная задача: создать глубоко правдивый и многоликий образ народного героя, чьи стихи и песни были знакомы каждому жителю Казахстана.

Опера «Абай» – произведение глубоко народное и национальное как по содержанию, так и по музыкальному языку. Стремясь к правдивому отражению реальной жизни, композиторы глубоко вскрывают типические черты народного быта, используют в опере жанровые и национально-обрядовые картины – свадьбы, похоронного плача, творчески претворяя традиции айтыса в сцене суда.

Яркую национальную характерность опере в значительной степени придает воспроизведение в ней свадебного обряда – одного из самых устойчивых традиционных явлений народного быта.

**Свадьба** – один из самых богатых и красочных народных обрядов, яркие театрализованные игры которого сопровождаются разнообразными песнями. Он представляет собой благодатный материал для воплощения в музыкальных произведениях различных жанров. Наиболее часто свадебный обряд используется в опере. Ведь в нем самом заложены элементы театрализованного действия.

Воспроизведенный на сцене свадебный обряд получил широкое распространение в оперных произведениях композиторов различных национальных школ. Своеобразные фрагменты старинной «свадебной игры» с праздничными величальными, задушевно-лирическими и шуточными песнями – обычно народного происхождения – представлены во многих русских операх<sup>1</sup>. Характерные картины свадебного пиршества – во всем многообразии национальных проявлений – воспроизведены во многих операх советских композиторов<sup>2</sup>. Красочные эпизоды старинной свадьбы содержат и казахские оперы более позднего периода «Кыз-Жибек», «Жалбыр», «Ер-Таргын» Е. Брусиловского, «Бекет» А. Зильбера, «Камар-Слу» Е. Рахмадиева, «Биржан и Сара» М. Тулебаева.

**Старинная казахская свадьба** – самый развернутый, многосоставный обряд со сложной драматургией, значительным количеством действующих лиц. Обычно он превращался в веселый, шумный праздник, длившийся несколько дней, в нем принимали участие все жители аула. Свадебный цикл включал в себя ряд традиционных церемоний, множество игр и песен. Содержание и характер этих песен были тесно связаны с этикой, обычаями патриархально-родового строя, такими, как *калым*, *многоженство*, *аменгерство*, закреплявшими главенство мужчины и подчеркивавшими зависимое положение женщины. В песнях также нашла отражение кочевая жизнь казахов, ярко проявились черты национальной самобытности.

Свадебный обряд открывался песней «Тойбастар» – застольной, которую исполняли *акыны* или *оленши*, прославляя жениха и невесту, их родителей и родственников, желая молодым счастливой жизни, всех благ.

В состав свадебных песен входили также: жар, айтыс, шутовое состязание от имени жениха и невесты. *Сынсу*, *тарысу*, *корису*, *кыз коштасу* – песни-прощания невесты с близкими, с родным домом при отъезде в аул жениха. *Жубату* – песня-утешение, исполняемая подругами невесты в день прощания ее с родными. *Беташар* – песня встречи невесты в ауле жениха и представления ее новой родне.

Свадебный цикл казахского народа обширен и богат, его сложно целиком воплотить в оперном произведении. Поэтому авторы «Абая», так же, как и авторы других вышеназванных опер, показывая свадебные празднества, используют лишь отдельные эпизоды казахского национального ритуала.

В основе свадебного обряда оперы «Абай» лежит песня и обряд «Беташар», но здесь А. Жубанов и Л. Хамиди, исходя из драматического замысла, сознательно расширяют изображение выбранного ими эпизода свадебного действия, вводя дополнительно большую танцевально-хоровую сцену. Она раздвигает масштабы действия, усиливает национальный колорит всего происходящего и вносит яркий драматический контраст, отстраняя на время трагический кульминационный момент оперы. Возникает двуплановость обрядовой сцены: внеш-

ний план – радость, веселье; подтекст – развитие трагических событий. Таким образом, свадебный обряд – праздничное действие, лишённое значительных драматических коллизий, органично связано с конфликтной ситуацией, и помимо своего прямого жанрово-бытового назначения, выполняет в опере важную драматургическую функцию и оттеняет внутренний смысл драматического действия.

Вводя танцы в рассматриваемую сцену, авторы отступают от традиционных положений казахской свадьбы. Известно, что казахи в прошлом не обладали высокоразвитой народной танцевальной культурой. В народном эпосе были распространены лишь народные игры с элементами танца, а скорее с игровыми движениями. Введение танцев в свадебный обряд обусловлено здесь драматургическим замыслом авторов. Назначение танцев в опере заключается в том, что наряду с хоровыми, ансамблевыми эпизодами, они образуют национально-характерную картину свадебного празднества, ярко контрастирующую своим жизнерадостным характером с предыдущим суровым колоритом второго акта, его остроконфликтной драматической ситуацией, и последующим четвертым действием – трагической развязкой.

Своеобразной прамбулой к свадебному обряду звучит небольшой по размерам, однотональный зачин с дополнением (E-dur) «Пусть Айдар наш выйдет в круг», порученный четырёхголосному смешанному хору. Его характерные признаки: двухдольность, гомофонно-гармоническое изложение, унисоны, подчеркнутые призывными фанфарными интонациями указывают на сходство с величальной песней приветствия – *амандасу*. Скрытая декламационность, ограниченный секстовый диапазон, строгая экономия средств и краткость выражения, осложненная пунктирами и значительной динамикой (форте) вызывают ассоциацию с энергичным маршем.

Тематический материал второй части хора сохраняет общность с материалом первой и усиливает ее радостное приподнятое настроение. Фанфарные заключительные связи между предложениями в аккомпанементе, в ритме традиционных домбровых кюев, воссоздают традицию сопровождения пения игрой на домбре. Развитая вокальная

партия хора, где каждый голос исполняет свою мелодию, создаёт эффект торжественного открытия одного из важнейших казахского обрядов – свадьбы.

День свадьбы Айдара и Ажар – долгожданный и счастливый для молодых влюбленных, которые после преодоления сложных препятствий наконец-то соединят свои сердца. Звучат праздничные песни, искрятся жизнерадостные танцы джигитов, их оттеняют изящные танцы девушек – возникает яркая, колоритная картина свадебного празднества. Но эта обрядовая сцена не заслоняет драматическое действие, идущее своим чередом. Друзья молодых влюбленных, народ, присутствующий на свадьбе, все – восхищены новой поэмой Айдара «Енлик и Кебек», Абай искренне радуется успеху своего ученика. Но не рад этому другой ученик Абая – Азим: он не может смириться с творческими успехами Айдара. Зависть и честолюбие берут верх, и он решается на отравление своего друга. Здесь же, во время свадебного торжества, Азим совершает злодейский поступок – отравление.

Картина свадебного обряда обрамляется звучанием нескольких хоров, перемежающихся выступлениями солистов и танцами. Выдвижение на первый план массового начала, эпическое дыхание, масштабность развития – все эти особенности знакомы нам по русской эпической опере. Авторы оперы, крепкими корнями связанные с русской музыкальной классикой, последовательно и творчески применяют на национальной почве многие принципы, присущие оперной драматургии русских композиторов. Масштабная танцевально-хоровая сцена казахского свадебного обряда, построенная на кюевых интонациях, является одним из убедительных примеров, позволяющих в полной мере ощутить то огромное воздействие, которое оказал творческий оперный метод А. Бородина и свадебный обряд в «Снегурочке» Н. Римского-Корсакова.

Особое внимание вызывает включение в сцену танцевальных номеров. Во многом именно благодаря им, а также уже названным обрядовым эпизодам, доподлинно воссоздается картина казахского свадебного обряда. Всё здесь свидетельствует о древнем происхождении напевов, принадлежности к той стадии развития фольклора, когда все элементы составляли единое синкретиче-

ское целое. Неслучайно танец девушек основан на подлинно народной теме кюя Даулеткерей «Косалка». Композиторы сохраняют тему и форму кюя неизменной, но в опере она звучит в усиленной оркестровой фактуре. Пентатоника, типовые ритмические рисунки, ритмические клише, структура – всё это указывает на национальную основу танца.

Торжественный призыв народа («Радостный праздник мы начнём») рельефно оттеняет танец девушек, в котором переменность метра (4/4, 3/4, 2/4) подчеркивает близость казахским народным песням. Народно-песенные истоки хора обогащаются изобретательными приемами хорового изложения, с последовательным присоединением групп хора и включением новых голосов.

За хором следует традиционный казахский обряд – открытие лица невесты. Композиторы не обращаются к прямому цитированию, но присутствующие в теме характерные интонационные обороты и ритмическое своеобразие указывают на близость казахской народной песни. Применены основные свойства мелодического развития народных песен «Беташар»: повторение од-

ного звука в начале фразы, речитация, запоминающиеся каденции – поступенное движение от пятой ступени к тонике. Характерной для народной песни является и уже упомянутая ранее смена двухдольного и трехдольного метра. Дополняется номер запевом солистов, подхватываемым хором народа, облеченным все в ту же в строфическую форму.

Заметим, что вышеназванный обряд представлен в опере достаточно полно и разнообразно и состоит из двух частей: прославление невесты – в духе казахской народной песни (1–4 эпизоды) и традиционной части, где невеста совершает поклоны уважаемым гостям и родным – песня «Кыздар-ай» («О, девушки!») (5 и 6 эпизоды).

Следующий за обрядом мужской танец, продолжает линию подлинно народных тем (известный в народе кюй «Мерген»). Композиторы сохраняют здесь не только тему кюя, но и традиционную форму: движение по регистровым зонам – бас буын, орта буын, сага, а также характерный для домбровой музыки элемент импровизации. Мужской танец, как и танец девушек, является смысловой аркой, обрамлением, придающим сцене законченность и архитектурность.

### Танец девушек

G – dur

Даулеткерей «Косалка»

### Хор народа БЕТАШАР

F – dur      F – dur

к.н.п. «Кыздар-ай»

### Мужской танец

d – moll

нар. кюй «Мерген»

Традиции национальных казахских игр, символических обрядовых действий воплощаются в следующем затем совместном танце юношей и девушек. Здесь также слышатся пунктирная ритмика кюя, характерные кварто-квинтовые зачины-вступления и изобилие секвенций.

Хор девушек «Карлыгаш» отличается от всего предыдущего звучания мягкостью и задушевностью. Написанный для четырехголосного женского хора в тональности a – moll, гомофонно-гармоническим складом, двухчастностью строения, характерностью интонаций он в еще более концентрированном виде воплощает народно-песенные черты казахской песни. Композиторы поль-

зуются здесь распространенным приемом обобщения через жанр. Так лирическая песня-танец «Карлыгаш» оттеняет грустью безудержный народный праздник, и звучит, как предзнаменование будущей трагедии, а мужской танец джигитов предвосхищает трагические события.

Неожиданным вторжением начинается сцена народного танца переходящая в хор «Пусть Айдар наш выйдет в круг!». С увлекательным размахом предстает песня – хоровод, постепенно переходящая в колоритную пляску. Эти номера венчают сцену свадебного обряда – что определяет композиционную симметрию данной сцены:

Общий танец

«Карлыгаш» песня и танец

Заключительный танец

D – dur

a – moll

D – dur

Словно выхваченная из жизни, замыкает сцену картина, где знаменитая подлинная песня Абая «Айттым салем, Каламкас» переключает внимание на звуковой интерьер национального быта. По закону контраста сильнейшее впечатление производят тревожные реплики хора – сочувствие Айдару : «Ой, Айдар! Что с тобой?». Взволнованный, тревожный характер хора полон трогательной заботы о герое, усиливается триольным ритмом оркестрового сопровождения, акцентированием аккордов, сопоставлением низкого и высокого регистров. По мере усиления динамики (от форте до фортиссимо), наступает мощная волна фактурного нарастания: хоровые стретты, выявляющие все более активное движение подголосков за счет двойного дублирования ба-

сов, альтов, теноров и сопрано. Так решена главная трагическая кульминация всей оперы.

Особенно привлекает в воплощении казахской свадьбы глубоко содержательный образ народа. Здесь народ выступает как непосредственный участник действия, носитель высоких моральных и этических качеств. Через образ народа органично входит в музыкальную ткань оперы фольклор, становясь неотъемлемым компонентом ее интонационного строя. Именно через народно-песенную интонацию авторы оперы А. Жубанов и Л. Хамиди воплотили казахскую национальную идею, постигнув тайну народного языка как языка сокровенных дум и чаяний народа.

#### **Примечания:**

1. «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Русалка» А. Даргомыжского, «Вильям Ратклиф» Ц. Кюи, «Опричник» П. Чайковского, «Демон» А. Рубинштейна, «Снегурочка», «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. Римского-Корсакова. Свадебный обряд встречается и в произведениях зарубежных композиторов: «Волшебный стрелок» К. Вебера, «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, в «Крутнява», «Ее падчерица» и «Приключения лисички-плутовки» Л. Яначека, «Галька» С. Монюшко и др.

2. «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, «Тихий Дон» И. Держинского, «Семен Котко» С. Прокофьева, «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова, «Шахсэнем» Р. Глиэра, «Абесалом и Этери» З. Палиашвили, «Банюта» А. Калныня, и многие другие.

#### **Литература:**

1. Абулгазина, Г.К. Казахская эпическая опера семидесятых годов [Текст] : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гульнара Казимовна Абулгазина. – Москва, 1990. – 18 с.

2. Аманов, Б.Ж. Казахская традиционная музыка и XX век [Текст] / Б. Аманов, А. Мухамбетов. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.

3. Айтысы – поэтические состязания [Текст] // Казахская народная поэзия. – Алма-Ата, 1964. – С. 87–93.

4. Ауэзов, М. Абай Кунанбаев [Текст] М. Ауэзов // Статьи и исследования. – Алма-Ата, 1967. – С. 212

5. Бейсалиева, Д. Некоторые драматургические принципы оперы «Абай» А. Жубанова, Л. Хамиди [Текст] / Д. Бейсалиева // Ахмет Жубанов : сост. Н.С. Кетегенова, А. Омарова. – Москва : Классика, 2006. – С. 147–148.

**References:**

1. Abulgazina, G.K. Kazahskaya epicheskaya opera semidesyatyh godov [Tekst] : avtoref. diss. ... kand. isk. : 17.00.02 / Gul'nara Kazimovna Abulgazina. – Moskva, 1990. – 18 s.
2. Amanov, B.Zh. Kazahskaya tradicionnaya muzyka i XX vek [Tekst] / B. Amanov, A. Muhambetov. – Almaty : Dajk-Press, 2002. – 544 s.
3. Ajtysy – poeticheskie sostyazaniya [Tekst] // Kazahskaya narodnaya poeziya. – Alma-Ata, 1964. – S. 87–93.
4. Auezov, M. Abaj Kunanbaev [Tekst] M. Auezov // Stat'i i issledovaniya. – Alma-Ata, 1967. – S. 212
5. Bejsalieva, D. Nekotorye dramaturgicheskie principy opery «Abaj» A. Zhubanova, L. Hamidi [Tekst] / D. Bejsalieva // Ahmet Zhubanov : sost. N.S. Ketegenova, A. Omarova. – Moskva : Klassika, 2006. – S. 147–148.

**Для цитирования:** Секретова, Л.А. Вариационные циклы Й. Гайдна (к вопросу о традициях и новаторстве) [Текст] / Л.А. Секретова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 51–56.

УДК 781.7

**Секретова Лариса Адольфовна,**

кандидат педагогических наук, доцент;

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

доцент кафедры истории, теории музыки и композиции,

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

г. Челябинск, Россия

### **ВАРИАЦИОННЫЕ ЦИКЛЫ Й. ГАЙДНА (К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ И НОВАТОРСТВЕ)**

**Аннотация.** *Статья посвящена исследованию эволюции жанра вариаций в творчестве первого композитора-классика – Й. Гайдна; выявляются проблемы традиций и новаторства в вариациях раннего и позднего периодов, их соотношение и взаимодействие в конкретных вариационных циклах.*

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

**Secretova Larisa Adolfovna,**

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

Chelyabinsk, Russia

### **VARIATION CYCLES JOSEPH HAYDN (TO THE QUESTION OF TRADITION AND INNOVATION)**

**Annotation.** *The article is devoted to the study of the evolution of the genre of variations in the work of the first classical composer- Joseph Haydn. The problems of tradition and innovation in the variations of the early and late periods, their correlation and interaction in concrete variation cycles.*

**Keywords:** *variation cycle; grouping; end-to-end development; motive-thematic connections; piano technique.*

Жанр фортепианных вариаций играет весомую роль в музыке XVIII–XIX веков и характеризуется в эту эпоху наивысшим расцветом. От клавирных вариаций предшествующего периода данный вид жанра отличается особенной поэтикой, сопряженной с диалектическим мышлением эпохи Просвещения, как в философском, так и в художественном ракурсе.

Если ключевым эстетическим принципом вариаций во времена барокко являлась неоспоримая экспансия ведущей темы, в классико-романтическую эру главенствующим становится иной принцип: противопоставление коллективного и персонального. Это противопоставление наличествует уже в

выборе тем для вариаций, которые в XVIII веке тяготеют к колоритной характерности и уже соответствуют законам классицистской драматургии.

Извечное соотношение личного и коллективного на протяжении классико-романтического периода осязаемо менялось. В музыкальной культуре второй половины XVIII столетия общее проявляется как цельность в многообразии. Мировоззренческое сознание эпохи выявило одухотворенное отношение к миру, понимание разумности бытия. Параллельно в XVIII веке формируется понимание индивида как уникальной личности, в которой воплощен весь макрокосмос бытия (таковы, герои моцартовских

опер, в том числе и второстепенные персонажи).

Феномен музыкальной формы при этом адекватным образом отражает изменения, происходящие в мировоззренческой системе художественной картины мира.

Общеизвестным является факт, что зачастую в классическом формообразовании «тип темы влияет на тип музыкальной формы» [1]. Поэтому логично было бы обратиться к темам вариационных циклов.

В традиционных вариациях тема является основополагающей, временами ярко выраженной, а временами практически нейтральной. Она становится зерном, моделью, из которой в ходе становления выявляются индивидуальные черты, а в завершении случается возврат к первоначальному состоянию или его реминисценция.

Нередко в вариациях под разнообразием завуалирована мотивно-гармоническая канва классической темы. И именно в данном жанре ярче всего выявлены стилистические отличия и многомерность музыкальной культуры XVIII века: барокко определяется замысловатым полифоническим развитием; рококо зиждется на орнаментике и возводит ее в систему; новая классицистская манера придерживается незыблемой конструкции формы, где видоизменения фактуры приобретают последовательный и рационалистический характер (орнаментальные вариации).

Во второй половине XVIII столетия немаловажную значимость в формировании вариаций как самостоятельного жанра сыграло творчество *Франца Йозефа Гайдна*. Вариационную форму и принцип варьирования композитор использовал практически во всех жанрах инструментальной музыки. Вариационность в его произведениях часто сочетается со сложной трехчастной и формой рондо, образуя тем самым «рассредоточенные вариации».

Без сомнений, вариационный цикл Гайдна явился для современников своего рода эталоном. Именно в его произведениях основой классического вариационного цикла стала песенная или танцевальная тема с ее видоизмененными повторами. При этом фактура обычно модифицировалась, а форма сохранялась. Такой принцип построения станет в будущем характерен для вариаций всех венских классиков.

Общеизвестно, что в творчестве *Й. Гайдна* встречаются два типа вариаций: вариации на *basso ostinato* и строгие фигурационные. В ранних произведениях композитор опирается на традиции старинных вариаций, поэтому линия баса, а иногда и вся фактура нижнего пласта сохраняется. В более поздних вариациях композитор опирается на принципы строгого, орнаментально-варьирования.

Ранние гайдновские вариации – это чаще всего самостоятельные произведения, основанные на куплетном (строфическом) принципе. Они сохраняют гармоническую основу и структуру темы, характеризуются тональным, темповым и метрическим единством. В то же время Гайдн стремился придать каждой вариации индивидуальность – эта тенденция будет играть важную роль в вариационных циклах XIX века.

Самостоятельные циклы вариаций у *Й. Гайдна* встречаются достаточно редко. Гораздо чаще вариации являются составной частью его сонат и практически все они представляют собой вариации на две темы (кроме *Andante f-moll Hob. XVII: 6*).

Клавирные вариации Гайдна можно дифференцировать на две группы. Первую составляют небольшие произведения, предназначенные для педагогического репертуара (вариации *Hob. XVII: 7, 5, 9*).

Вариации второй группы гораздо масштабнее, сложнее и предназначались для музыкантов-профессионалов (*Hob. XVII: 2, 3, 6*).

К ранним вариационным циклам Гайдна относятся Пять вариаций *D-dur Hob. XVII: 7*. Характерная черта данного сочинения заключается в том, что произведение вплотную взаимодействует с традициями старинных вариаций, а именно с жанром чакконы. Об этом говорят остановки в мелодии на второй метрической доле, неизменная партия басового и гармонического остова во всех вариациях. Мелодия видоизменяется за счет упрощения мелодической линии и проявления обновленных значимых интонаций.

Основной драматургический контраст сочинения формирует сопоставление двух значительных разделов: вступления *Allegro molto* и *Andante* с вариациями. Вступление по своей структуре напоминает финал Сонаты *E-dur Hob. XVI: 13*. Вступительный раздел, исполненный совместно с *Andante*, вносит в сочинение значительный контраст.

В данном вариационном цикле происходит сопоставление танцевальных (3, 4) и моторно-механических (2, 5) вариаций. Третья и Четвертая вариации близки по характеру, в них проявляется значительный тембровый и регистровый контрасты. Следовательно, даже в скромном вариационном цикле уже содержится сопоставление и развитие антиномичных образных сфер.

Тема с вариациями C-dur Hob. XVII: 5 была заказана Й. Гайдну венским издателем Артария (1791 г.). Независимость пьес в начале произведения дополняется большой связанностью последних вариаций. Расположенные в начале цикла вариации лишены контраста. Но уже третья отличается от первоначальной темы и соседних пьес прехотливым ритмическим рисунком, многообразием фактуры и смелыми регистровыми перебросками. Заключительные вариации (4, 5, 6) обнаруживают сходство с началом темы и соединяются между собой по типу сложной трехчастной формы. Пятая вариация, написанная в одноименном миноре интонационно и темброво отсылает нас к основной теме произведения. У Гайдна это, пожалуй, первое включение *Minore* в несложный вариационный цикл.

Вторая группа вариаций Гайдна – это крупные виртуозные сочинения. Так, *Вариации Hob. XVII: 2*, были созданы в период до 1765 года в нескольких изложениях, которые отличаются тонально (A-dur и G-dur) и численно. Основными версиями стали Двадцать вариаций G-dur и Ариетта с Двенадцатью вариациями A-dur.

В раннем творчестве Й. Гайдна Двадцать вариаций играли особую роль – это самый протяженный вариационный цикл композитора, который он относил к жанру дивертисмента.

Хотя вариации в A-dur'ном цикле представлены как самодостаточные миниатюры, размещение которых в различных изданиях меняется, в подлинной версии из двадцати вариаций просматривается определенная структурная логика. Во взаимодействии вариаций четко акцентируются два раздела: первый состоит из восьми миниатюр, которые характеризуются последовательным усложнением фортепианной техники и объединяются в группы по четыре пьесы.

Для следующего раздела типично усиление контраста между вариациями из-за проведения темы в среднем голосе при поддержке фигураций правой руки (10 вариация). Тем самым, в данном цикле возникает двухчастная структура в сочетании с рондообразностью, которая впоследствии будет использована Бетховеном для больших вариационных циклов (в частности, для 15 вариаций op. 35 Es-dur с фугой).

В Вариациях A-dur наблюдается доминирование вариаций *basso ostinato*. Это выражается в сохранении баса в большинстве вариаций, в проведении мелодии темы в среднем голосе и соединении вариаций в группы.

Й. Гайдн одним из первых использует группировку, т. е. соединяет вариации по принципу фактурного сходства. Так, например, в Первой, Третьей и Четвертой пьесах движение продолжается фигурациями триолей, которые пронизывают все последующее развитие.

В Вариациях A-dur активно выявлено интонационное единство. Первая фраза мелодии темы присутствует в фигурациях Первой и Двенадцатой вариаций (Примеры 1, 2).

Пример 1



Пример 2



В разбираемом цикле выражается стремление Гайдна придать некоторым пьесам неповторимый жанровый облик. Например, в Восьмой вариации менуэт превращается в полонез. Шутливость и скерцозность подчеркнута сопоставлением в партии правой руки двух противоположных мотивов темы – фанфарного и танцевального. Напротив, Одиннадцатая вариация, оттеняет концентрированной серьезностью общий оптимистический тонус произведения. Она является контрастом теме и соседним пьесам. Последовательное движение параллельными терциями обрисовывает линию хроматической гаммы, а в басу звучит остинато октав.

Отметим, что данное сочинение становится некой «энциклопедией» клавирной техники Гайдна. В вариациях композитор применяет ломаные октавы, технику переноса рук, арпеджио, гаммообразные пассажи и многие разнообразные приемы.

*Andante f-moll Hob. XVII:6*, написанное в 1793 г., играет в творчестве Й. Гайдна немалую роль. Созданное в период между двумя поездками композитора в Лондон, оно пред-

назначалось для знаменитой венской пианистки Барбары фон Плойер. По высказыванию Питера Брауна, данное сочинение «представляет в миниатюрном, но законченном виде его поздний фортепианный стиль» [2, с. 7]. По объему и значительности оно разительно отличается от других сочинений Гайдна в данной форме.

Сам Гайдн, согласно заглавию в автографе (1793), не считал возможным назвать серьезную пьесу «вариациями».

Образное сопоставление двух тем акцентируется ритмическими, фактурными и мелодическими средствами. Замкнутость каждого проведения темы и вариаций преодолевается динамичным развитием обеих тем и масштабной кодой. Первая тема обогащена острым ритмом, строгим колоритом, нисходящими секундовыми интонациями и сдержанностью. Благородный и сдержанный характер, сумрачная тональность *f-moll*, пунктир в мелодии и тяжелая басовая поступь первой темы уподобляют ее траурному шествию. Такие особенности весьма необычны для оригинальной темы вариаций во времена Гайдна<sup>1</sup>. (Пример 3).

Пример 3



Таким образом, тонкое и полетное звучание указывает на то, что тема становится скорее передачей внутреннего состояния, чем обобщенной демонстрацией скорби. Контрастом минорной выступает грациозная мажорная тема, которая характеризуется изящным, но более активным характером и восходящим хроматическим движением в

мелодии. В Первой вариации второй темы можно заметить изложение мелодического голоса в виде трелей, как это делает Бетховен в своих поздних творениях.

В процессе формирования главенствующую роль занимает первая тема, в то время как вторая менее видоизменяется. Изначально Гайдн завершает цикл в мажоре, но в

более поздний период сочиняет большую минорную коду, которая исходила из материала первой темы и заканчивалась просветлением<sup>2</sup>. Кода состоит из большой разработки и виртуозной каденции, что обычно не свойственно вариациям Гайдна, а более характерно для его последователей. В ней отображаются скрытые возможности темы, благодаря чему, как отмечает В.В. Протопопов, «цикл получает не простой созерцательный характер, но и устремленный к действительности» [3, с. 144].

Сопоставление уменьшенных септаккордов, насыщенность фактуры, рельефность контрастов, разработочность, трагизм – все это предвосхищает бетховенский стиль.

Andante f-moll является своего рода обобщением достижений Гайдна в области вариаций и прокладывает новые пути для развития данного жанра. Этот вариационный цикл нашел отражение не только в творчестве Бетховена, но и последующих композиторов XIX века.

В произведении интенсивно развиваются два элемента темы. Первый – начальная мелодическая фигура темы – сохраняется практически без изменений в большинстве вариаций и становится своего рода *лейтмотивом* сочинения. Но этот мотив каждый раз звучит по-новому, благодаря трансформации ритма, фактуры или тембра. Во Второй и Двенадцатой вариациях появляется новый пунктирный мотив, а в Девятой и Одиннадцатой – первый мотив звучит октавой ниже.

Второй элемент темы – нисходящее движение по хроматизму в среднем голосе (7 такт) – добавляет циклу скрытую динамичность, подобно мотиву as-g в интродукции Вариаций op. 35 Бетховена. Этот мотив становится основой ладового и динамического контраста, необходимого для дальнейшего развития. Звук ces, незаметно появляющийся в теме при хроматическом движении, приобретает в вариациях стержневое значение. В Первой вариации Гайдн акцентирует внимание на интонации ces-b; в Третьей звук ces вводится без подготовки на forte. В Седьмой вариации драматизм вносит группетто, устремленное к звуку ces на fz.

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что вариации Гайдна значительно эволюционируют, начиная от ранних клавирных циклов, написанных около 1765 года

(вариации D-dur Hob. XVII: 7 и A-dur Hob. XVII: 2), до Andante f-moll Hob. XVI: 6 – фортепианного шедевра, датированного 1793 годом.

Невзирая на самостоятельность отдельных вариаций, у Гайдна прослеживается стремление к созданию единого целостного сочинения с контрастной драматургией, строящейся на динамичном развитии и устремлении к концу произведения. Й. Гайдн начинает вводить минорный лад в центр вариационного цикла, состоящего из трех или пяти вариаций (сонаты Hob. XVI: 27, 28, 31). Минорная вариация отличается изменением гармонии и введением новых модуляционных построений. Таким образом, вследствие смены лада формируется новое активное гармоническое развитие, порождая новый вариант последующих жанровых преобразований темы.

Одним из значимых приемов варьирования у Гайдна становится сохранение некоторых интонаций темы, которые приобретают значение *лейтмотивов*. В процессе становления они могут подвергаться различным видоизменениям: регистровым, ритмическим и динамическим. В поздних циклах композитора нарастает тенденция к трансформации основных тематических мотивов. Напротив, к темповым контрастам в вариационных циклах Гайдн обращается крайне редко, например, в Andante из Трио g-moll Hob. XV: 19.

Таким образом, в вариационных циклах Й. Гайдна прослеживается тенденция к созданию целостного произведения с контрастной драматургией, основанной на единой динамике, устремленном токе сквозного развития, направленном к концу сочинения.

Отдельные принципы симфонического мышления композитора проявляются в:

1) *интонационных связях* – Гайдн сохраняет отдельные интонации темы, которые становятся своего рода *лейтмотивами*. В процессе развития они подвергаются ритмическим, регистровым и динамическим изменениям. В поздних вариациях наблюдается тенденция к трансформации основных мотивов темы;

2) *сквозном развитии* – данный прием произрастает из двойных вариаций, где мажорные вариации подготавливаются своеобразным переходом. Усиливается значение разработочного метода;

3) *группировке вариаций* – чаще всего соседние вариации схожи по фактуре. Зачастую фигурации переходят из одного пласта фактуры в другой – такая манера в дальнейшем применяется в вариационных циклах Моцарта и Бетховена.

Усиление разработанности, объединение вариаций по типу фактуры, сквозное развитие, наличие формы второго плана, рассредоточенные интонационные связи – все это предвещает зрелые вариационные циклы Бетховена.

Итак, в вариационных циклах Й. Гайдна наблюдается тенденция к выходу за границы жанра. Это связано с индивидуализацией каждой вариации, разнообразию приемов фортепианной техники, жанровым и образным переосмыслением темы, расширением тонального плана, порой введением контрастных образов при стремлении к большему объединению произведения. Основываясь на традициях предшественников, Гайдн стремится к целостности и законченности вариационного цикла, применяя множество разнообразных средств объединения.

#### **Примечания:**

1. Среди вариаций на заимствованные темы подобные примеры встречаются. В частности, Бетховен написал Вариации на тему траурного марша Дресслера WoO 63 (1782). Лишь в 1811 г. в Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена обратился к собственной траурной теме.

2. Для Гайдна более характерно завершение минорного цикла мажорной темой

#### **Литература:**

1. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы: очерки [Текст] / В.П. Бобровский. – Москва : Музыка, 1976. – 268 с.

2. Mich, L. Vorwort zu: S. Heller. Variationen über ein Thema von Beethoven op. 130. – Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 1985.

3. Протопопов, В.В. Принципы музыкальной формы Бетховена: сонатно-симфонические циклы ор. 1–81 [Текст] / В.В. Протопопов. – Москва : Музыка, 1970. – 329 с.

4. Klavirnye-sonaty-gaydna-http [Электронный ресурс] // klavirnye-sonaty-gaydna-muzykalnov-kultury (last accessed date 01/11/2019).

5. Максимов, Е.И. Фортепианное творчество Бетховена в рецензиях его современников [Текст] / Е.И. Максимов. – Москва : Прест, 2001. – 84 с.

6. Максимов, Е.И. Фортепианные вариации венских классиков [Текст] / Е.И. Максимов. – Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2011. – 262 с.

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

#### **References:**

1. Bobrovskij, V.P. Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy: ocherki [Tekst] / V.P. Bobrovskij. – Moskva : Muzyka, 1976. – 268 s.

2. Mich, L. Vorwort zu: S. Heller. Variationen über ein Thema von Beethoven op. 130. – Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 1985.

3. Protopopov, V.V. Principy muzykal'noj formy Bethovena: sonatno-simfonicheskie cikly or. 1–81 [Tekst] / V.V. Protopopov. – Moskva : Muzyka, 1970. – 329 s.

4. Klavirnye-sonaty-gaydna-http [Elektronnyj resurs] // klavirnye-sonaty-gaydna-muzykalnov-kultury (last accessed date 01/11/2019).

5. Maksimov, E.I. Fortepiannoe tvorcestvo Bethovena v recenzijah ego sovremennikov [Tekst] / E.I. Maksimov. – Moskva : Prest, 2001. – 84 s.

6. Maksimov, E.I. Fortepiannye variacii venskih klassikov [Tekst] / E.I. Maksimov. – Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2011. – 262 s.

7. Maksimov, E.I. Fortepiannye variacii na original'nye temu v klassiko-romanticheskuyu epohu [Tekst] / E.I. Maksimov. – Moskva : OntoPrint, 2013. – 304 s.

**Для цитирования:** Кротько, Т.А. Канонические духовные тексты в прочтении Л. Бернштейна на примере «Чичестерских псалмов» для смешанного хора, солиста и оркестра [Текст] / Т.А. Кротько // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 57–64.

УДК 783.6

**Кротько Татьяна Алексеевна;**

ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»,  
заведующий кафедрой хорового дирижирования, доцент  
E-mail: krotko.ta@rambler.ru  
г. Луганск, ЛНР, Украина

### **КАНОНИЧЕСКИЕ ДУХОВНЫЕ ТЕКСТЫ В ПРОЧТЕНИИ Л. БЕРНШТЕЙНА НА ПРИМЕРЕ «ЧИЧЕСТЕРСКИХ ПСАЛМОВ» ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА, СОЛИСТА И ОРКЕСТРА**

**Аннотация.** В статье анализируется отношение к духовным текстам американского композитора Л. Бернштейна в аспекте его оригинального стиля с применением современных технических приёмов, элементов джаза и музыки мюзиклов.

**Ключевые слова:** композитор; псалом; кульминация; развитие; хор.

**Krotko Tatyana Alekseevna;**

Luhansk state Academy of culture and arts named After M. Matusovsky,  
Head of Department of Choral conducting, , associate Professor  
E-mail: krotko.ta@rambler.ru  
Lugansk, LNR, Ukraine

### **CANONICAL SPIRITUAL TEXTS IN THE INTERPRETATION OF L. BERNSTEIN ON THE EXAMPLE OF «CHICHESTER PSALM» FOR MIXED CHOIR, SOLOIST AND ORCHESTRA**

**Annotation.** In the article we analyzed the attitude of the American composer L. Bernstein to the spiritual texts in the aspect of his original style with using modern techniques, elements of jazz and music from musicals.

**Keywords:** composer; psalm; culmination; development; choir.

Духовная музыка изначально составляла огромный пласт музыкальной культуры в целом. К ней обращались самые известные композиторы разных эпох. В настоящее время внимание многих исследователей приковано к этому виду искусства, и особенно на территории СНГ, где во времена тоталитарного государства в равной степени преследовались все вероисповедания, а вместе с ними и композиторы, работающие в этом жанре. В этой связи почти не исследованный пласт культуры представляет большой интерес для современной науки. Исходя из вышесказанного, является актуальным рассмотрение отношения к каноническим текстам Л. Бернштейна, чья стилистика представляет своеобразный сплав элементов мюзикла, джаза и использования средств современной композиторской техники.

Объектом исследования являются канонические духовные тексты в интерпретации художника XX века, предметом – «Чичестерские псалмы» Л. Бернштейна.

Цель исследования – определение особенностей прочтения канонических духовных текстов Л. Бернштейном в «Чичестерских псалмах» для смешанного хора, солиста и оркестра.

Цель, объект и предмет исследования ставят перед автором следующие задачи: проанализировать характерные особенности канонических текстов; определить черты преломления стиля композитора в данном контексте, инновационный подход к семантике избранных композитором псалмов (№№ 2, 23, 100, 108, 131, 133); исследовать особенности структуры сочинения, его драматургии и музыкального языка.

В результате избранной методологии в работе впервые исследована кантата «Чиче-

стерские псалмы» для смешанного хора, солиста и оркестра Л. Бернштейна в контексте использования канонических текстов, проанализирована семантика избранных псалмов в свете стилистики композитора, выявлена тенденция к переосмыслению традиционных культовых жанров, что определило научную новизну исследования.

Данное исследование может иметь практическое применение в исполнительской деятельности дирижеров-хормейстеров, а также в курсе истории музыки относительно динамики развития культовых жанров, особенностей стилистики американского композитора, современного подхода к каноническим духовным текстам.

Деятельность Л. Бернштейна поражает прежде всего своим разнообразием: талантливый композитор, известный всему миру как автор мюзикла «Вестсайдская история», крупнейший дирижер XX в. (его называют в числе наиболее достойных преемников Г. Караяна), яркий музыкальный писатель и лектор, умеющий найти общий язык с широчайшим кругом слушателей, пианист и педагог.

Художник никогда не проводил резкую границу между развлекательным и серьёзным искусством. Он писал и дирижировал как ту, так и другую музыку. В своей книге «Радость в музыке», переведённой на девять языков, Л. Бернштейн охарактеризовал Пятую симфонию Л. Бетховена как джаз, американский мюзикл – как большую оперу, сравнив его с музыкой И.С. Баха. Он сталкивал классические интонации и современные ритмы, культивируя свой особый, эклектичный стиль.

Многие из его сочинений затрагивают темы истории еврейского народа: симфония «Иеремия» (с вокальным соло на библейский текст на иврите, 1944 г.) и «Каддиш» (оратория для чтеца, хора и оркестра, впервые исполнявшаяся в Тель-Авиве в 1963 г.), «Чичестерские псалмы» для хора, солиста и оркестра, 1965 (частично текст на иврите), «Халил» для флейты с оркестром (памяти израильского лётчика, погибшего во время войны Судного дня).

«Чичестерские псалмы» были написаны Л. Бернштейном в 1965 году. В качестве литературной основы для своего сочинения композитор избрал псалмы Давида на языке

оригинала. Древнееврейский текст и специфический ритмический рисунок «Чичестерских псалмов» придают музыке особый колорит. Своё название псалмы получили в честь Кафедрального хора г. Чичестера в Англии, для которого композитор написал это сочинение.

«Вспрянь, лира и арфа! Я утреннюю зарю разбужу» – эти строки из псалма № 108 композитор выбрал для начала произведения. Музыка соответствует тексту своим торжественным величавым характером. Динамика *ff*, оркестровое *tutti*, восклицательные интонации с восходящей м. 7, переменный размер, декламационный характер изложения придают этому начальному фрагменту функцию вступления.

Оно построено на переключках *tutti* и хора, имитируя старинную манеру храмового двухория. Хоровой зачин представляет собой размашистую мелодию, сотканную из разнонаправленных скачков. Этот величественный запев дублирует арфа и струнно-смычковые. После имитации данного мелодического рисунка в ритмическом уменьшении у медных духовых, что соответствует авторской ремарке *energico*, Л. Бернштейн излагает указанный тематический материал на тон выше. Придерживаясь этого принципа, в имитации создается эффект нарастания торжественности повествования. Следующее проведение исходной темы, благодаря обращению восходящей септимы в нисходящую секунду, выстраивает мелодическую линию в нисходящем движении. Повелительные интонации в сопряжении в одном направлении больших интервалов, динамики *fff*, переменный размер напоминают авторский призыв к вниманию.

После прамбулы, завершающейся мощным *crescendo* с соответствующим подъёмом мелодии, начинается основной раздел *allegro molto*, сохраняющий интонационные связи с темой вступления. Его начало поражает своей лёгкостью и изяществом, чему способствует размер 7/4, прозрачная фактура, тембр струнных, арфы и тромбона с сурдиной, ксилофона.

Материал вступления повторяет пафосные фразы окончания прамбулы в имитационном изложении. Он предваряет главную тему песенно-танцевального характера, которая положена в основу строфической формы первой части кантаты.

Этот раздел написан на текст псалма № 100 «Песнь благодарения» – «Восклищайте Богу, вся земля! Служите Богу с радостью, приходите к нему с песнопением!».

Его начинают мужские голоса: *divisi* у басов и теноров, которые поют поочередно в сопровождении струнных и арфы, затрагивает далекие тональности. За фразой басов в основной тональности *B dur* следует ответ теноров в *F dur*, который в свою очередь сопоставляется со следующей имитацией в *E dur*. Чередование мажорных тональностей наполняет музыку солнечным светом, передает содержание строк: «Восклищайте Богу, вся земля! Служите Богу с радостью, приходите к нему с песнопением». Со вступлением женских голосов на смену *E dur* приходит *C dur*, а затем *A dur*, добавление к малому барабану тамбурина делает музыкальный материал ярким, выражая всеобщее ликование. Постепенно звучность усиливается до *ff*, расширяется ударная группа – литавры и деревянная колодочка звучат в момент кратковременного оминоривания. Появление красок *cis moll* и *a moll*, *b moll* оттеняет последующую кульминацию.

Восходящая секвенция из двух звеньев на фоне выдержанных аккордов тромбонов (тт. 32–35) приводит к волнообразному движению мелодии от  $g^2$  к  $c^2$  с фанфарным утверждением в конце первого периода (т. 39). Активность медных духовых инструментов – волнообразное движение терциями у тромбонов, дублирующих мужские голоса, и труб (их партия соответствует мелодии сопрано и альтов) не только подчёркивают кульминационную зону построения, но существенно влияют на дальнейшее развитие.

Кульминация совпадает с началом второго варьирования материала. Если в первый раз преобладал полифонический способ развития (имитация между хоровыми партиями), то начало второй строфы связано с гомофонией.

Мелодия содержится в партиях баса, альты, скрипок, одной трубы и деревянной коробочки. Остальные или создают своеобразный аккомпанемент или дополняют оригинальными фигурациями – восходящие и нисходящие акцентированные трихордовые попевки у сопрано, теноров, струнных (виолончели и альты), ксилофона, словно бле-

стящие золотые нити вплетаются в оркестровую ткань, делая её насыщеннее, ярче.

Блеск, излучаемый звуками треугольника, восходящие и нисходящие пассажи в медной духовой группе ещё больше сближают кантату с мюзиклами наравне с танцевальностью, заложенной в основе первой части произведения. С т. 50 звучность оркестра разряжается – остаются лишь струнные и арфы, поддерживаемые колоритным звучанием ритма бонгов, динамика постепенно приближается к *pp*, но это сделано лишь для того, чтобы больше подчеркнуть последующую кульминацию. Как и в прошлый раз, она подготавливается восходящей секвенцией. На слова «Входите во врата Его с благодарением, во двory Его – с хвалой» воцаряется истинное ликование. *Tutti*, *fff*, восьмиголосный хор скандирует мелодию с усиленной мажорной окраской, благодаря проникновению лидийского лада. В ней появляются интонации нисходящего тритона и ув. 2 наряду с уже завоевавшими себе главенствующую роль квартами и квинтами.

Кульминационный эпизод, написанный в форме расширенного периода повторного строения, является средним разделом первой части всего произведения. Характер скандирования, акцентирование почти каждого звука, восходящие квартовые попевки звучат словно гимн-заклинание.

Развитие этого эпизода приходит к опоре на квинту *c-g*, которая вносит элемент архаики в музыкальную ткань (тт. 80–84). Она заявляет о себе в медной, струнной и ударной группе и расцветивается внесением миксолидийского лада в партии хора.

Реприза начинается незаметно, на фоне ещё обыгрываемой квинты. Но звучание только одного оркестра без хора напоминает проигрыш после припева в песне. Вместо торжественности и ликования появляется прозрачная звучность благодаря инструментовке: партия первой скрипки и деревянной коробочки проводят основную мелодию, но прерываемые паузами четверти вместо половинных сообщают музыке лёгкость, воздушность. В волнообразных мелодиях второй скрипки, альты, ксилофона и арфы появляются интонации миксолидийского лада, хроматической гаммы. Всё это придаёт данному разделу некую таинственность, сказочность, словно слушатель, нако-

нец, осознает всю красоту этого мира, «входит во врата Бога с благодарением».

Чистую диатоничную фразу альты *solo* (тт. 101–103), состоящую из двух чередующихся элементов – звуков трезвучия *G dur* и квинты *d-a* затем имитирует соло тенора. Но фраза у него сокращена, имитация первого такта заканчивается восходящей квинтой, которая легла в основу поочередно вступивших соло баса и сопрано. «Раскачивание» на двух звуках у четырёх солистов приводит к трезвучию *G dur'a*, которое длится три такта на фоне ритма литавры, выдержанных или пульсирующих звуков у четырёх солистов на той же гармонии у струнных, арф, медных на *ppp*. Но затем полифункциональное наложение на него *F dur'*ного квартсекстаккорда создает переход к главной кульминации первой части кантаты. Основной мотив, открывавший произведение, звучит в ритмическом увеличении (каждая нота длится такт) в тональности *Es dur* у хора, высоких струнных, медных на фоне октав низких струнных и почти всех ударных, задействованных в первой части. После остановки на доминанте *Es dur* (тт. 113–115) этот же мотив произносится *tutti* четвертями, словно последнее решающее слово, не поддающееся опровержению.

В основу II части положены псалмы № 2 и № 23. Соло мальчика, написанное в простой контрастной двухчастной форме, вобрало в себя многообразие интонационных преобразований. В первом периоде присутствуют ходы на секунду, септиму, квинту из предыдущей части произведения, что создаёт интонационную общность произведения. Но выразительная восходящая секста *fis-d<sup>2</sup>*, мягкость терции *fis<sup>1</sup> – a<sup>1</sup>*, отсутствие активной кварты придают мелодии одухотворённость, интимность в сочетании с гармоничным спокойствием и покорностью. Последнее можно услышать в нисходящем движении от *c<sup>2</sup>* к *e<sup>1</sup>*. Низкая третья ступень в тональности *A dur* в то же время на короткий миг выявляет наличие джазовой интонации в арсенале средств музыкальной выразительности композитора. Часто меняющийся метр, широкие скачки мелодии, переменный лад и медленный темп сообщают музыке характер возвышенной человеческой речи, искренней молитвы: «Бог – пастырь мой, ни в чём не буду я нуждаться: на травяных лугах Он покоит меня, к водам ти-

хим водит меня. Душу мою подкрепляет, направляет меня на пути правды ради имени Своего».

Голос мальчика сопровождают две арфы, одна из которых в точности повторяет его мелодию, а другая создаёт фон из чередующихся кварт, квинт и тритонов, лишь иногда включая в свою музыкальную ткань мажорные терции. А диссонансный арпеджированный нетерцового строения аккорд в самом начале со звенящей звучностью треугольника сразу настраивают слушателя на рассказ. Он же звучит и в конце периода, таким образом, обрамляя его. Большую роль играют паузы на первой доле в партии первой арфы, которые делают фактуру легкой и прозрачной.

Второй период отличается более подвижной мелодией, полнозвучными аккордами, устремленностью ввысь. Его начало отмечено большой теплотой чувств. Нисходящие секундовые интонации в чередовании с движением по звукам аккордов звучат как лирические откровения героя. Это уже в большей степени песня сердца, нежели молитва, как в первом периоде, чему способствует и гармонический план. Начинаясь последовательностью *T* и *D D dur'a*, во второй фразе та же мелодия перегармонизовывается: звучит трезвучие VI ступени и доминанта к *A dur*. Окончание этой фразы с заменой звука *f* на *h* нужно было не только для чистоты звучания гармонии, но и для постепенного подъёма мелодии, расширения диапазона, кажется, будто чувства героя выходят из сковывающих рамок *D dur'*го трезвучия и выливаются в последующем построении. Здесь имеет место обыгрывание оборота от I к III ступени, причём, после неоднократно появившейся III ступени, Бернстайн понижает её. Изменяется и фактура. Одноголосная втора мелодии в партии второй арфы представлена октавным движением с медиантовым органым пунктом (звук *cis*). Разложенные аккорды в мерном движении четвертными второй арфы перерастают в романсовый аккомпанемент с подчёркиванием нисходящей линии баса по ступеням *A dur'a*.

Вступающий затем хор повторяет музыкальную мысль, только в отличие от сольной партии здесь отсутствует частая смена метра. Эффект всеобщности создает приём канона, который композитор избрал для сопрановых партий.

Вместе с хором играет струнная группа, при этом альты дублируют партию аккомпанемента второй арфы, проводящей в дуэте с первой главную мелодическую линию. Особую красочность создают хроматические вводнотоновые интонации. Они обыгрываются в различных аккордах аккомпанемента. А восходящая мелодия скрипок сначала по полутонам, а затем по звукам диатоники вносит ощущение вознесения. В последнем предложении к хору присоединяется партия мальчика, но после её завершения звучит 4-тактовое дополнение, однако кульминационная точка приходится теперь не на III, а на V ступень, что делает душевный подъём еще более выразительным, ведь речь идет о добре и милосердии. Торжественность окончания первого раздела второй части передаётся и приглушенным мягким звучанием вступивших медных инструментов, которые выполняют функцию тонического органного пункта. В среднем контрастирующем разделе (*Allegro feroce*) меняется темп, метр, резкие аккорды медной группы в сочетании с ударными инструментами и мужскими голосами хора выводят слушателя из умиротворенного спокойствия. Всё это соответствует тексту псалма: «Зачем возмущаются народы и племена замышляют тщетное? Восстали цари земли, а князья совещаются вместе – против Бога, против помазанника Его: «Расторгнем узы их, свергнем с себя оковы их!».

Мелодия мужских голосов, ксилофона и низких струнных основана на обыгрывании  $t_{53}$  *a moll* с постепенным расширением звукового диапазона – сначала с движением к VI, а затем к VII ступени. Звучность на *pp*, декламационный характер контрастирует с музыкой предшествующего раздела. После повторения этого предложения мелодия басов устремляется в постепенно в *c moll'* от I к VI ступени, а затем скачком на кварту от V к I ступени, что выливается в призывную интонацию возмущения, сочетающуюся с нисходящей ламентозной секундой (тт. 80–83).

Оркестр и хор словно разделили между собой два мелодических комплекса. Одни скандируют акцентированную нисходящую секунду, другие – пропевают мелодию в лидийском ладу с обыгрыванием мажорного трезвучия. Напряжение, создаваемое динамикой *ff*, добавлением ударных инструмен-

тов (особенно триольным ритмом малого барабана, треугольника, ксилофона) резко сменяется тихой репризой этого эпизода, где мелодия мужских голосов начинается не в унисон, а сразу имитационно, изображая «перешептывание».

Реприза 2-й части произведения – это контрапункт тематических комплексов первого и среднего разделов. Вновь изменяется метр ( $3/2$ ), что усиливает протяжённость мелодии начального периода, которую исполняют женские голоса и трубы. Их сопровождают мужской хор, а также ударные и низкие струнные с темой из среднего раздела. Активная ритмическая формула нарушает спокойствие репризы, но с появлением соло мальчика мелодические обороты средней части исчезают, и снова идёт повествование о добре и милосердии. Звучит музыкальный материал *Meno mosso*. Возвращается звучность, несущая умиротворение.

Только в заключении с тт. 136–146 на тоническом органном пункте снова в оркестр вклинивается энергичная тема в *c moll* на *pp*. Она звучит как скрытая угроза.

В III части композитор использует псалмы № 132 и 133. Оркестровая прелюдия своей семантикой с философскими раздумьями, предельной сосредоточенностью напоминает медленные части симфоний Д. Шостаковича. Это и есть то душевное смятение, борьба, через которую должен пройти человек.

Вступительный возглас всего произведения предстаёт в новом ракурсе. Будучи верхним мелодическим голосом в диссонирующих созвучиях и исполненный струнной группой в высоком регистре, он словно передаёт душевные страдания человека. Ему отвечает восходящее целотонное движение, которое завершается нисходящей квинтой. Обращает на себя внимание регистровый контраст. Спустившись на две октавы вниз, музыка изображает неотвратимость грядущего.

Ещё более усиливает напряжение повторение главного мелодического оборота на малую терцию выше. Он варьирован, так как завершается не восходящей секундой, а щемящей малой терцией. Регистрово контрастирующий ему второй элемент прелюдии с поступенно восходящей мелодией приводит к изначальному высотному положению главного элемента. После его прове-

дения выразительность декламационной мелодии усиливается благодаря полутоновым интонациям и нисходящему движению от VII натуральной к IV ступени, а затем ко II ступени *a moll'a*.

Как воспоминание звучит начальная мелодическая фраза раздела *Meno Mosso* из второй части в разделе *Adagio*. Хотя сама она тонально определённа (*As dur*), но диссонирующий фон струнных и тембр засурдиненной трубы окрашивают её в печальный, щемлящий тон. Эта фраза несёт в себе образ, который помогает человеку преодолевать тяжкие испытания (тт. 10–12). После короткого эпизода вновь чередуются два контрастных элемента прелюдии, благодаря чему она приобретает черты простой репризной двухчастной формы.

В последующей связке музыкальная ткань постепенно избавляется от гнетущего мрачного состояния. Мелодия первых скрипок на фоне выдержанных аккордов нетерцово́й структуры остальных струнных поднимается в варьированной секвенции, впитывая в себя краску лидийского лада. Своими интонациями она переключается с аккомпанементом арф и струнных из второй части при вступлении хора. Шаг секвенции, равный секунде, передаёт медленное возрождение очищенной души от страданий и воспарение мысли к высшей гармонии. Итогом этого ладотонального движения является *G dur*, в котором и звучит основной раздел третьей части. Он резко отличается от прелюдии своим характером светлой молитвы, сложным размером  $10/4$ , приближённым к медитации, динамикой от *pppp* до *mf*. Мягкие секстовые покачивания первой арфы на фоне глубоких басов второй вводят в атмосферу душевной исповеди: «Не были надменными сердце моё, и не возносились глаза мои, не входил я в великое и для меня недостижимое».

Выразительность мелодии – в её спиралевидных изгибах, в секундовых интонациях. Первая фраза состоит из двух элементов, где первый представляет собой восхождение по ступеням  $T^6_4$  *G dur*, орнаментированное вспомогательным звуком к V ступени и неприготовленным задержанием к I-й. Второй – заключает в себе нисходящее движение по звукам VII мажорной ступени также разукрашенное неаккордовыми звуками. Акцентирование малосекундовых, гибких

ходов мелодии рождает некую размытость рисунка. Особенность мажоро-минорных сочетаний делает *Fis dur* ярким световым пятном, словно человек поднимает свой взор к солнцу, а затем, ослеплённый, опускает взгляд: в музыке – нисходящее движение, возврат к тонике *G dur*. Непрерывность звуковому потоку сообщает диалог мужских голосов и оркестра, охваченных единым чувством и общим мелодическим материалом.

Во второй фразе первый элемент раздвигается в звуковом диапазоне на малую терцию вверх, словно душа человека стремится приблизиться к небесному своду. Второй элемент оканчивается не на *T*, а отклоняется в *H dur*. Тень, набрасываемая на тематический материал отклонением в *gis moll* в третьей фразе, делает более выразительным *Fis dur*, завершающий первую строфу основной части.

Короткая оркестровая связка на материале первого элемента проходит имитациями в партии струнных в восходящем движении, возвращая нас к исходной тональности. Это построение можно сравнить с расцветающей природой или сердцем человека, открывающимся навстречу солнечному свету. Оставаясь на той же тональной высоте, композитор варьирует тембр. Доминируют женские голоса, которым отвечают мужские, струнные поддерживают своей дублировкой и тех, и других. Гармония насыщается тембром засурдиненных медных на *pp*, наполняя фактуру мягким звучанием. Начало второго предложения отмечено коротким сдвигом в сферу бемольных тональностей. Витиеватое движение сменяется прямолинейным восходящим с окончанием сначала ниспадающей квинтой, а во второй раз мягкой секундой, подчеркнутой отклонением в *g moll*. Кульминация этой вариации приходится на выразительный интервал уменьшенной септимы в партии сопрано (т. 34) с последующим опеванием V ступени *G dur'a* половинными длительностями в верхнем регистре. Каденция утверждает главную тональность с привычным плавным подходом к тонике (VI–VII–I).

Третья строфа повторяет первую, только её пропевают лишь струнные и арфы в более подвижном темпе.

В четвертом куплете, построенном на материале второго, голоса хора звучат в

унисон с первой арфой. Партия второй арфы вместе со струнными взяла на себя роль собеседников. Единое движение хора в первых двух фразах на слог «Ah» – это динамическая кульминация, которая передаёт наивысшее чувство восторженности и блаженства. С т. 48, когда пропеваемый слог сменяется словами, из струнных инструментов остаются альты и виолончели. А роль собеседника теперь принадлежит медной духовой группе на *pp*, как бы всё в мире охвачено одним настроением и чувством.

Пятая строфа носит заключительный характер. Здесь наблюдается большая опора на устойчивые звуки, несмотря на красочное отклонение в *Ges dur*. В заключении произведения вступительный мотив первой части проводится в увеличении звуков  $g^1$ ,  $a^1$ ,  $e^2$  в исполнении хора. Но вместо одноголосного изложения, он обрастает аккордовыми звуками, благодаря чему отчетливее звучит миксолидийский лад. Второе проведение элемента от «e» завершается восходящей терцией к тонике G. На её фоне труба с сурдиной и первая арфа в последний раз проводят главное тематическое зерно произведения.

В результате анализа произведения следует констатировать, что в первой части кантаты частые акценты, *staccato* в оркестре, танцевальный ритм, миксолидийский лад, кварто-квинтовые интонации, движение по звукам аккордов создают настроение праздничного ликования. Главный мотив вступления не только закладывает основу для дальнейшего развития (квартовые и квинтовые интонации пронизывают музыкальную ткань первой части кантаты), но и создаёт интонационную, смысловую и тематическую арку с финалом произведения. В этой части наиболее ярко проявились стилиевые связи с жанрами популярной музыки – с мюзиклом, чему способствует широкое разнообразие ударных инструментов, своеобразное структурное строение, напоминающее песню, музыку бродвейских театров.

Вторая часть кантаты включает в себя два контрастирующих образа. Первый связан с молитвой, добром и светом, это обращение человеческой мысли к богу и гармонии. Главный мотив из первой части здесь растворён в прозрачной звучности арф, в тембре женских голосов и соло мальчика, разбавлен лирическими интонациями секст

и терций. А кварто-квинтовость в аккомпанементе арфы первого периода придаёт музыке некую архаичность и аскетизм.

Второй образ – выражение протеста против злых помыслов человеческих, поэтому главные выразительные средства – чёткость ритмоформулы, восходящее движение по звукам минорного трезвучия, динамические контрасты. Нисходящая акцентированная малая секунда, звучащая как приговор неверным в контрапункте с мажорным трезвучием и лидийским ладом – словно назидания, показывающие в какую сторону должен обратиться взор и человеческий разум – к свету и гармонии к единению с Богом. Второй образ двойственен – это одновременно и сила зла, переданная в музыке, и возмущение на вербальном уровне, словно рассказчики (мужской хор) изображают тёмную сторону человечества, одновременно являясь её противниками. В контрапункте с молитвой в репризе «тёмная сторона» ещё не исчезает, сомнения остаются, что передано в завершении. Лишь через очищение и катарсис возможно преодолеть изъяны человеческого духа. Но это уже задача следующего раздела.

Третья часть состоит из 2-х разделов: оркестровой прелюдии, рисующей душевную борьбу, и основной части, где человеческая душа познаёт истинное блаженство в любви к Богу. Вариационная форма помогает расцветивать музыку в яркие солнечные краски, не изменяя при этом настроения. Завершающий кантату главный мотив из вступления опять появляется в торжественном облике, чему способствует его ритмическое увеличение. Тем самым утверждается основная мысль из первой части: «Служите Богу с радостью».

Композиторы XX века по-разному интерпретировали поэтические тексты древнейшего источника – Псалтыри. Одни обращались к религии для воплощения собственного отношения к Богу, другие создавали оригинальные музыкальные произведения. Л. Бернштейн не изменил своему творческому кредо – эклектичному стилю – и объединил классические интонации и современные ритмы.

Обращаясь к каноническим духовным текстам, сохраняя их идейную направленность, Л. Бернштейн в «Чичестерских псал-

мах» опирается на характерные приёмы своей стилистики:

- насыщение вокальной мелодики ходами на большие интервалы с преобладанием кварто-квинтовых интонаций;

- обращение к лидийскому и миксолидийскому ладам в первой и третьей частях, а также к целотонной гамме в третьей;

- использование ритмо-интонаций тематизма мюзиклов, с присущей ему танцевальностью в первой части;

- хроматизация мелодических линий и полифонизация фактуры, свойственные медленным частям сонатно-симфонических

циклов Д. Шостаковича в оркестровой прелюдии третьей;

- применение переменных и смешанных размеров  $7/4$  в первой и  $10/4$  в третьей части;

- динамизация развития, благодаря полифоническим приёмам и тембровой палитре оркестра за счёт введения двух арф, разнообразия группы ударных инструментов.

Всё это ставит «Чичестерские псалмы» в ряд оригинальных сочинений данного жанра, интерпретированных современным художником.

### ***Литература:***

1. Антонова, О.А. Католицизм и искусство. XX век [Текст] / О.А. Антонова. – Москва : Мысль, 1985. – 175 с.

2. Гусарчук, Т.В. Интерпретация псалмов Давида в хоровых концертах Артемия Веделя [Текст] / Т.В. Гусарчук // Науковий вісник Музика і біблія – вип. 4. – Київ : Друкар, 1999. – С. 108–133.

3. Леонард Бернстайн. Музыка – всем [Текст] / под ред. Е.Ф. Бронфина ; пер. с англ. В. Чемберджи. – Москва : Сов. композитор, 1978. – 258 с.

4. Лозовская, Н.В. Жанр псалма сквозь призму истории в творчестве композиторов XX века [Текст] / Н.В. Лозовская // Искусство и образование. – 2011. – № 4 (72). – С. 6–13.

### ***References:***

1. Antonova, O.A. Katolicizm i iskusstvo. XX vek [Tekst] / O.A. Antonova. – Moskva : Mysl', 1985. – 175 s.

2. Gusarchuk, T.V. Interpretaciya psalmov Davida v horovyh koncertah Artemiya Vedelya [Tekst] / T.V. Gusarchuk // Naukovij visnik Muzika i bibliya – vip. 4. – Kiïv : Drukar, 1999. – S. 108–133.

3. Leonard Bernstajn. Muzyka – всем [Tekst] / pod red. E.F. Bronfina ; per. s angl. V. Chemberdzhi. – Moskva : Sov. kompozitor, 1978. – 258 s.

4. Lozovskaya, N.V. Zhanr psalma skvoz' prizmu istorii v tvorchestve kompozitorov XX veka [Tekst] / N.V. Lozovskaya // Iskusstvo i obrazovanie. – 2011. – № 4 (72). – S. 6–13.

## РАЗДЕЛ 2

# МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

---

---

**Для цитирования:** Безгинова, И.В. Эстетика игры в неклассическом и постнеклассическом контекстах (на примере творчества А. Матисса и П. Пикассо) [Текст] / И.В. Безгинова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 65–69.

УДК 18: (7.036)

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

### ЭСТЕТИКА ИГРЫ В НЕКЛАССИЧЕСКОМ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОМ КОНТЕКСТАХ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. МАТИССА И П. ПИКАССО)

**Аннотация.** Автор статьи сопоставляет две модели игровой эстетики, утвердившихся в искусстве неклассики и постнеклассики. Их специфика рассмотрена на примере творчества выдающихся мастеров эпохи – Анри Матисса и Пабло Пикассо.

**Ключевые слова:** неклассика; постнеклассика; игра; Анри Матисс; Пабло Пикассо.

**Bezginova Irina Vyacheslavna,**  
Ph.D. in Culturology, Associate Professor;  
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,  
associate professor of Department of social-humanitarian and psychological-pedagogical disciplines  
E-mail: 2372420@mail.ru  
Chelyabinsk, Russia

### AESTHETICS OF THE GAME IN A NON-CLASSICAL AND POST-NON-CLASSICAL CONTEXTS (EXAMPLES OF THE WORK OF A. MATISSE AND P. PICASSO)

**Annotation.** The author of the article compares two models of game aesthetics, established in the art of non-classics and post-non-classics. Their specificity is considered on the example of the works of outstanding masters of the era – Henri Matisse and Pablo Picasso.

**Keywords:** non-classics; post-non-classics; the game; Henri Matisse; Pablo Picasso.

Культура XX столетия пронизана игровым элементом. На фоне глобальных тектонических потрясений в социальной и духовной жизни, навсегда изменивших облик «правильного», рационально устроенного мира, во многих областях возобладал игровой подход к действительности. Игра как способ познания и понимания, эстетическая установка, творческий процесс, стала нормой и ключевым принципом существования личности в условиях нестабильного, хаоти-

зированного бытия. Именно в XX веке была разработана полномасштабная философия и эстетика игры, утвердившая универсальную ценность «бриколёрства» (термин К. Леви-Строса) как мировоззрения. На поверхности современной культуры «осели» такие метафоры жизни-игры, как «Nomoludens» Йохана Хёзинги и «Играющий человек» Хуго Ранера [5; 3], романы «Игра в бисер» Германа Гессе, «Игра в классики» Хулио Кортасара, теория бриколажа Клода Леви-Строса. В области

художественного творчества игровая эстетика стала определяющей, доминантной для создателей нового искусства – от неклассики первой волны (авангарда, или модернизма) до постнеклассики второй половины века (постмодернизма).

В то же время идея игры претерпела значительные символические трансформации. Их обусловила смена мировоззренческих парадигм художников, отошедших от неклассических ориентиров в направлении постмодернистских. Переход от неклассики к постнеклассическим ценностям знаменовал собой процессы не менее значимые, нежели гибель классики и утверждение авангарда. В течение 1900–1950-х годов, в максимально сжатые сроки, состоялась фундаментальная революция творческого мышления, приведшая к появлению совершенно новых творческих процедур, технологий, форм, жанров, артефактов. Различия в творческих методологиях выразились, прежде всего, в отношении к игровому компоненту.

Характеризуя разность неклассического и постнеклассического контекстов игры, следует обратиться к сравнению ключевых параметров данных моделей творчества. В современной культурологии широко известно исследование Ихаба Хассана, анализирующего их содержательные и формальные отличия [4]. В сравнительной таблице автором «Постмодернистского поворота» выделены смысловые, технологические и интеллектуальные критерии, по которым происходит дифференциация неклассики и постмодернизма. В контексте данной статьи наибольшее значение имеют некоторые из оппозиций, влияющих на трактовку игрового элемента: форма – антиформа, иерархия – анархия, законченное произведение – процесс / перформанс, соединение – деконструкция, синтез – антитеза, метафора – метонимия, обозначаемое – обозначающее, метафизика – ирония [Там же]. Нетрудно заметить, что, по мнению Хассана, неклассика в противовес постмодернизму предстаёт новой классикой: ей свойственно тяготение к целостности произведения и образа, выражаемое в господстве формы, синтеза, соединения (созидания), метафоричности, ценности обозначаемого. В то же время постмодернистские установки проявляются как антитезы целостности: антиформа, анархия, де-

конструкция, антитеза. Одновременно в постмодернистском произведении осуществляется семантическое «разоблачение» устойчивых содержаний, внешних признаков образа и формы – ирония, метонимия, ценность обозначающего. Все это напрямую влияет на характер игровой эстетики, преломленной в творчестве конкретного художника.

Показательно, что в культурном пространстве середины столетия неклассика и постнеклассика существовали синхронно, параллельно. Несмотря на то, что историческое формирование теории постмодернизма приходится на 1950–1960-е гг., зарождение постнеклассических идей происходит значительно раньше. Благодаря этому возможно провести сопоставление двух полярных моделей игры, опираясь на наследие наиболее самобытных мастеров эпохи. Самый очевидный пример такого рода – творчество Анри Матисса и Пабло Пикассо, гениальных современников-антиподов, чье влияние на искусство XX века поистине уникально. Искусствоведческие ярлыки, привязывающие Матисса к фовизму, а Пикассо к кубизму, отнюдь не исчерпывают объёмности их авторских открытий и воздействия на творческие процессы столетия. Масштабность личностей великих маэстро была очевидна уже современникам, а своеобразное соперничество проявлялось именно в кардинальной разнице творческих методов, каждый из которых основывался на самобытной эстетической модели. Это символическое противостояние можно определить как спор неклассики и постмодернизма на стыке художественных эпох. Говоря о постнеклассических корнях Пикассо, следует отметить: не будучи формальным постмодернистом, мастер предвосхищает постмодернизм как историческое явление, состоявшееся лишь во второй половине XX века. Однако природа творческих открытий его такова, что позволяет связать их с этими, гораздо более поздними, эстетическими процессами.

В диалоге с Пикассо Матисс, безусловно, выразил принципы неклассики. Художник неоднократно высказывался о своём понимании творчества, смысла изобразительности и искусства в целом, что дает возможность уяснить его творческое кредо. В своих заметках и письмах Матисс подчеркивал, что целостность образа, единство

формы и композиции, тяготение к синтезу элементов, для него предпочтительнее остального. Несмотря на неклассический язык, фовистскую упрощенность рисунка и декоративность цвета, картины мастера подчинены *единству пластической выразительности*. Подтверждением служат слова художника: «Для меня ...ни одна ...часть [картины] не важнее другой, а важна лишь композиция. Картина образуется из сочетания поверхностей разного цвета, что и создаёт «выразительность». В музыкальной гармонии каждая нота – часть целого, и я хотел, чтобы каждая краска служила общему. Картина – это координация управляемых ритмов <...> на мой взгляд, по-настоящему ценна только *пластическая форма* [2, с. 49–50, 51; курсив наш. И.Б.]».

При взгляде на полотна Матисса убеждаешься в справедливости этого высказывания. Изобразительный ряд картин построен на внешне выразительных, декоративных элементах – цветовых пятнах, ритме, орнаментальных контурах и формах, грациозности рисунка. При этом согласование планов изображения осуществляется в ходе своеобразной игры с отдельными элементами целого. Она выражается как в стихийно-интуитивном способе работы, максимальной свободе изобразительных приёмов, так и в характере сочетания изобразительных планов композиции.

Свой творческий метод Матисс описывал следующим образом: «Когда я делаю рисунок..., путь моего карандаша подобен ...движениям человека, ищущего во тьме свою дорогу. Это значит, что я не определяю заранее этого пути. Я не веду – я ведом. <...> Путь этот столь интересен, что, может быть, он то, что есть в этом процессе самое привлекательное» [2, с. 55–56]. «Освободив свой ум от всякой предвзятости мысли, я делал ...первоначальный набросок, подчиняя свою руку только своим бессознательным ощущениям, порожденным моделью. <...> Почти бессознательная передача сущности модели – это первейшее дело всякого произведения искусства...» [Там же, с. 81].

Мысль о спонтанности творческого процесса, явно выраженная в данных словах, близка многим мастерам авангарда. Отказ от логической предуготовленности результата был продиктован отходом от технологий классического искусства, сопряженных с

рациональным конструированием изображения. Для Матисса, сохраняющего приверженность композиции как каркасу мысли, игровое освобождение образа осуществляется посредством рисунка: «Прежде чем сделать рисунок пером, я работаю так долго над этюдами модели для того, чтобы высвободить *естественность, грацию*. ...я делаю то же, что и танцовщик или эквилибрист, который ...захочет выразить свои чувства сменой быстрых или плавных движений танца или искусным пируэтом» [2, с. 53]. Удачно найденная метафора раскрывает контекст самого процесса нанесения рисунка на лист бумаги или полотно: рисование превращается в импровизационную игру линиями и образами. При этом мастер предпочитал использовать вариативные формы любимого им декора – мотивы арабеска, прихотливого ориентального орнамента, перерастающего из простого декоративного элемента в ритмический и эстетический приём, объединяющий части композиции.

Таким образом, игровой метод Матисса можно представить как спонтанный процесс творчества, выражаемый в ходе визуальной – линейной, ритмической, цветовой – игры.

Однако наивысшей точкой игровой эстетики художника является принцип «модуляции фона» (М.Л. Мугинштейн), используемый им при компоновке планов изображения. На эту черту обращали внимание многие исследователи. Так, С.М. Даниэль, рассматривающий рисунок Матисса «Анемон и девушка», отмечает: «Композиция построена таким образом, что женская фигура воспринимается пространственно удалённой по отношению к букету цветов, и это впечатление усилено модуляцией линии... Но совмещение их на плоскости листа создаёт почву для «прорастания» одной формы в другую. И вот гибкие стебли сплетаются с плавными контурами рук, узор кувшина откликается в узоре платья, ожерелье бус перетекает в цветочные лепестки... Вместе с тем изображения обмениваются значениями: цветы уподоблены маленьким лицам, а лицо – большому цветку...» [1, с. 206–207].

Сам Матисс, характеризуя игровые отношения изобразительной плоскости и пространства на своих рисунках и картинах, писал: «Я модулирую своей ...линией, но главным образом плоскостями, которые она раз-

граничивает на моём белом листе бумаги. Я изменяю различные части, не трогая их самих, а изменяя соседние» [2, с. 54–55].

Игровые приёмы, лежащие в основе творчества Пикассо, кардинально иные. Их стержнем служит интеллектуальная игра, подразумевающая аналитические процедуры с предметом изображения. Более того, в противовес Матиссу, Пикассо стремится разъять целостность образа и формы, совершить деконструкцию изобразительного объекта с тем, чтобы предложить зрителю соучастие в процессе собирания фрагментов образа в некое единство заново.

Истоки постмодернистской игры – в технологиях кубизма, ориентированных на нелинейный подход к модели. Семантическое «разоблачение» устойчивых содержаний образа диктовало необходимость антиформы, создаваемой путем разрушения и «склеивания» изображения из осколков первичной формы. Этой цели был призван служить коллаж, применявшийся в экспериментах кубизма и футуризма. Общеизвестно, что именно Пикассо придал коллажированию статус эстетического явления, обладающего большим творческим потенциалом. Матисс также прибегал к технологии коллажа, но для него это была, скорее, только игра в рисунок, выполненный ножницами из цветной бумаги, легкий, изящный, предназначенный для любования линиями и формами. Матиссовские коллажи – сугубо визуальное зрелище, которое сам мастер описывал так: «*Рисовать ножницами. Врезаться прямо в цвет – это напоминает мне непосредственное ваение скульптора из камня*» [2, с. 68 – курсив автора].

Пикассо использовал коллаж не просто как технологический прием для «склеивания» изображения из разнородных элементов; художник видел в нем интеллектуальный процесс и способ характеристики изобразительного явления. В его работах коллаж становится методом для выстраивания кардинально новой системы отношения к модели. Его основа – игровая деконструкция образа. Именно поэтому примеры коллажирования в наследии Пикассо мы находим не только среди пластических и изобразительных произведений, созданных с использованием дерева, цветной бумаги, газет, афиш, тканей, элементов одежды и т. д. Самые очевидные образцы коллажирования – карти-

ны, по преимуществу портретные, в которых образ подвергается характерной деконструкции. Достаточно обратиться к легендарной «Женщине с гитарой», шутливо называвшейся автором «Моей красавицей», чтобы убедиться в этом.

При взгляде на многочисленные версии полотна видна эволюция игрового метода художника. В более поздних вариантах картины нарастает эффект иронически-гротескового разоблачения модели: «красавица» Пикассо лишена своей плотной, вещественно осязаемой природы и развоплощена во множестве осколков тела и инструмента, стихийно выплеснутых на холст в произвольном порядке. Вместо подразумеваемой в названии гармонии и эстетического совершенства («Моя красавица») зритель воспринимает визуальный хаос, лишенный всякой внутренней логики. Пережив своеобразный эстетический и интеллектуальный шок, реципиенту ничего не остаётся, как попытаться мысленно восстановить первоначальную целостность образа, «склеив» её из фрагментированных элементов.

Художник демонстрирует отказ от заданной фигуративности, утверждая, в противовес классической однородности изображения, такие свойства реальности, как нелинейность, множественность, дробность и полифонизм. Используя коллажирование, он обнаруживает на поверхности полотна полифоническую – многомерную, сложную – сущность отображаемых явлений. В подобном взгляде и отношении к модели угадывается иная система мироотношения – постнеклассическое восприятие действительности с позиций *сложности*. Зафиксировать же сложность, многозначность существующего мира и образов на полотне художник может только посредством игрового приближения к сущности вещей, утверждая ценность игры как нового метода познания мира. Игровая деконструкция парадоксально оказалась способом восстановления утраченных связей с миром, собирания его из хаотизированных изобразительных пазлов. Не случайно Пикассо, как ни один из художников эпохи, претендует на звание подлинного бриколёра, предложившего зрителю не только визуальную, но и интеллектуально-символическую игру.

Сопоставление игровых приёмов, применявшихся Анри Матиссом и Пабло Пикас-

со, позволяет уяснить принципиальные различия установок неклассики и постнеклассики и, тем самым, выявить специфику двух наиболее значимых художественных моделей XX века. В то же время это сопоставление обнаруживает и их преемственность

друг другу, а стержнем эстетической взаимосвязи является игровой элемент. Это свидетельствует об исключительной роли эстетики игры в художественной культуре столетия.

#### ***Литература:***

1. Даниэль, С.М. Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве [Текст] / С.М. Даниэль. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб., 2002. – 304 с.
2. Матисс, А. Заметки живописца [Текст] / А. Матисс. – Санкт-Петербург : Азбука, 2001. – 640 с. + вклейка (32 с.).
3. Ранер, Х. Играющий человек [Текст] / Х. Ранер. – Москва : Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2010. – (Современное богословие). – 95 с.
4. Хассан, И. К концепции постмодернизма: из «Постмодернистского поворота» [Электронный ресурс] / И. Хассан. – URL: <http://culturolog.ru/content/view/2765/> (дата обращения: 04.09. 2019).
5. Хёйзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня [Текст] / Й. Хёйзинга. – Москва : изд. дом Прогресс ; Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.

#### ***References:***

1. Danie`l, S.M. Seti dlya Proteya: Problemy` interpretacii formy` v izobrazitel`nom iskusstve [Tekst] / S.M. Danie`l. – Sankt-Peterburg : Iskusstvo-SPb., 2002. – 304 s.
2. Matiss, A. Zametki zhivopisca [Tekst] / A. Matiss. – Sankt-Peterburg : Azbuka, 2001. – 640 s. + vklejka (32 s.).
3. Raner, H. Igrayushhij chelovek [Tekst] / H. Raner. – Moskva : Biblejsko-bogoslovskij institute sv. Apostola Andreyaya, 2010. – (Sovremennoe bogoslovie). – 95 s.
4. Hassan, I. K koncepcii postmodernizma: Iz «Postmodernistskogo povorota» [Elektronnyj resurs] / I. Hassan. – URL: <http://culturolog.ru/content/view/2765/> (data obraschenija: 04.09. 2019).
5. Hjojzinga, J. Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya [Tekst] / J. Hjojzinga. – Moskva : izd. dom Progress ; Progress-Akademiya, 1992. – 464 s.

**Для цитирования:** Трифонова, Г.С. Изобразительное искусство Южного Урала на перекрестке времени и пространства. Творчество художников Челябинской области XX – начала XXI вв. [Текст] / Г.С. Трифонова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 70–81.

УДК 75.056

**Трифопова Галина Семеновна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин;  
доцент кафедры живописи  
E-mail: trifonovagalina@rambler.ru  
г. Челябинск, Россия

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЮЖНОГО УРАЛА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ВРЕМЕНИ  
И ПРОСТРАНСТВА. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ  
XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

**Аннотация.** В статье методом панорамного обзора и анализа искусства Южно-Уральского региона в пространственно-временном срезе раскрывается сформировавшаяся за минувшее столетие видовая структура изобразительного искусства, специфические особенности и образно-пластические характеристики, воплощенные в творчестве ведущих мастеров живописи станковой и монументальной, гравюры, скульптуры и декоративного искусства.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Южного Урала; евразийский перекресток культур и искусств; поколения южноуральских художников; живописцы-станковисты и монументалисты, графики, скульпторы, керамисты Челябинской области; современное искусство в информационном пространстве.

**Trifonova Galina Semenovna;**

South Ural State institut name of P.I. Tchaikovsky,  
associate professor of Department of social-humanitarian and psychological-pedagogical disciplines;  
associate professor of Department of painting  
E-mail: trifonovagalina@rambler.ru  
Chelyabinsk, Russia

**FINE ARTS OF THE SOUTHERN URALS AT THE CROSSROADS OF TIME AND SPACE.  
CREATIVITY OF ARTISTS IN CHELYABINSK REGION XX-EARLY XXI CENTURIES**

**Annotation.** The article reveals the method of panoramic review and analysis of the art of the South Ural region in the space-time section formed over the past century, the specific structure of fine arts, specific features and figurative and plastic characteristics embodied in the work of the leading masters of easel and monumental painting, engraving, sculpture and decorative art.

**Keywords:** Fine Arts of the Southern Urals; Eurasian crossroads of cultures and arts; the South Urals generation of artists; painters – easel and monumental painting, graphics, sculptors, ceramists Chelyabinsk region; contemporary art in the information space.

В истории духовной и материальной культуры России искусство всегда играло роль концентрирующего фокуса, магического кристалла-многогранника, формирующего и излучающего сущностные смысловые представления о мире и человеке. На каждом этапе истории развития искусства эти сущностные смыслы облекались в струк-

турно-формально-чувственную форму воплощения, в которую заложено для восприятия, осмысления и осознания многообразие того, что происходит в большом мире и во внутреннем мире человека. Русское искусство всегда искало естественный гармонический баланс понимания и воплощения мира и человека, сближая и уравнивая

векторы Востока и Запада, Севера и Юга. Срединное и одновременно пограничное положение горной страны Урал за тысячелетия планетарной и человеческой истории создало на Южном Урале особый концентрированный природно-антропологический синтез, в наши дни обозначаемый как «Азиопа» (иронично) или «Евразия» (в научной традиции). В новом XXI столетии евразийский синтез в межконтинентальном пространстве Азии и Европы не только реально выявлен и осознан как исторический путь в пограничном напряжении, но становится желанной перспективой будущего нового этапа развития.

Территория современной Челябинской области занимает срединное положение, связывающее векторы пространства – здесь пересекаются направление Севера и Юга, Запада и Востока, природные и исторические направления контрастов динамического и плавного ритмов пространства-времени. Эти особенности природных пространственных ритмов и производственно-деятельностных циклов человеческой жизни на Южном Урале ощущаются обостренно и напряженно, начиная с древних археологических периодов истории, но особенно остро в новое и новейшее время. Природа, планетарные векторы, этносы – все связалось в многосложный узел. Вот почему сегодня на стыке двух столетий и тысячелетий Южный Урал притягивает к себе ученых разных профилей, художников, реальных политиков и производственников: очевидна перспектива формирования одного из планетарных центров, для развития которого необходимо не только имеющееся многообразие различных факторов, но и создание благоприятных условий для их взаимодействия.

Такие предчувствия рождают необыкновенную творческую активность людей искусства. Предшествующие двадцатое и нынешнее двадцать первое столетие отчетливо проявляют предназначение Южного Урала, региона, имеющего глубокие корни художественного в седой древности палеолита, освоение духовного единства мира и человека в религиозном искусстве, постижение тайн рудознательства, ремесел и мастерства во времена Петра I и в послепетровское время, когда сложился неразрывный цикл разыскания богатств руд и цветного камня в

недрах древних гор, переработка в сырье промежуточного качества и создание собственно изделий различного общественного предназначения и особенно – художественных. К многообразию характерных своими отличительными качествами типов людей, населяющих огромные пространства России, на Урале и Южном Урале за последнее тысячелетие сложился и прибавился к уже сформированному многообразию особый тип человека-уральца, в котором синтезируются черты русской материнской материковой культуры, имеющей славянские корни, черты сибирско-угорского этноса и южного ирано-тюркского. Такой сложный этноментальный комплекс создает внутренний потенциал для многовекторного развития, в котором заложены колоссальные созидательные перспективы, имеющие не только региональное значение, но далеко выходящие за границы отдельно взятого региона. Моделирование этого пути развития идет не только рациональными каналами осмысления, но гораздо более масштабно и многоохватно осуществляется в сфере специфической творческой деятельности, в материальной форме и в образе идеальной модели, зримо явленной в изобразительном искусстве [10, с. 196–203].

Опираясь на мощную многотысячелетнюю базу обработки природных материалов: глины, дерева, камня, металла, кости, кожи, тканей соответственно выработанными технологиями, преобразованными средствами знаково-символического и образно-визуального рисунка, эмоциональной разработки цветовой палитры, народные ремесленники, мастера создали базис для формирования в новое время профессиональных художников и профессионального искусства, которое начиная с XVI века, происходит на Южном Урале по нарастающей и в XX веке складывается в самостоятельную ветвь профессионального изобразительного искусства, явленного именами художников различных видов изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Этому способствовали возникшие, начиная с XVIII в., горнозаводские ремесленные школы, Екатеринбургская художественно-промышленная школа, в советское время – художественно-графические факультеты педагогических вузов, художественные училища и уральские горные учи-

лица прикладных искусств. Все эти учебные заведения формировали в двадцатом веке в уральских художниках сознание и понимание своего предназначения в искусстве в тесной связи с регионом Урала и Южного Урала, где складывались их творческие судьбы.

Укрепление представлений о предназначении художника в обществе, в искусстве России и Советского Союза, о собственном призвании художника происходило в сложном взаимодействии с идеологией, историей общества в России, с историей искусства и его современными проблемами. Росту профессионального мастерства и собиранию творческих сил художников способствовали объединения и профессиональные творческие союзы, что, в свою очередь, позволяло бдительно контролировать состояние мировоззрения и соответствие творчества членов Союза художников идеологическим требованиям партийного руководства страны.

При всей противоречивости условий, в которых развивалось изобразительное искусство в советское время, нельзя не признать, что в двадцатом веке искусство было в центре внимания власти и общества, и отдаленные от центра регионы, среди которых Урал, превратились в крупные художественные территории.

Поступенное художественное развитие предшествующих исторических этапов на Южном Урале сформировало базисные формы и виды декоративного искусства, связанные с народными традициями и приемами промышленного производства, обработки металла, камня, глины – гончарство, камнерезное и ювелирное искусство, художественное литье из металла и гравюра на стали. Авторское искусство, культивирующееся в крае особенно активно, начиная с двадцатого века, сохранило эту генетическую связь с уральским искусством эпохи средневековья и нового времени, с народным и ранним авторским, в котором отразились отличительные специфические черты и особенности художественных традиций Южно-Уральского региона, нашедшие преломление в индивидуальном авторском станковом и монументальном искусстве живописи, графики, скульптуры, в декоративно-прикладном искусстве. Формировавшаяся на Южном Урале ветвь профессионального изобразительного искусства прорастала в

городской среде, связанной с горнозаводской культурой. Индивидуальному характеру творчества художника-автора в изобразительном искусстве способствовала урбанистическая среда, в отличие от народных промыслов, основывающихся на ином характере бытия и взаимодействия – общности, коллективном и объединяющем характере творчества, преодолении авторских различий во имя формирования целостности образа изделий народных промыслов, в которых отражается психология и характер этноса, его ценности и понимание красоты, раскрывающейся в наблюдении за природой региона, в постижении образа и типа населяющего его человека.

С возникновением и культивированием «ученого» искусства (в отличие от народного искусства, передающегося из рук в руки), опирающегося на школу, традиции тюркско-иранского и славянского этносов находят органическое преломление в изобразительном искусстве, при этом колорит этого искусства обогащается включением характера и форм творчества народов, вынужденных в результате социальных и природных коллизий к переселению и вливающимся в население Южного Урала. Так в искусстве Южного Урала возникают внедрения в культуру основных, названных выше, элементов творчества этносов и народов юга и севера, запада и востока. Сюда же входит система основ художественного образования, накопившая традиции русской и европейской художественных школ в течение XVIII–XX вв. Внутри региона возникают очаги оживленного и наиболее интенсивного творческого развития – старые и новые города: Златоуст, Касли, Куса, Кыштым, Миасс, Каргалы, Троицк, Южноуральск, Магнитогорск, Коркино, Копейск, Еманжелинск – во главе с центром Южного Урала Челябинском. Практически все традиционно российские и европейские виды искусства в той или иной степени получают в XX веке развитие в названных южноуральских городах в тесном взаимодействии со старыми традиционными ремеслами. Традиционное и инновационное органично переплетаются и находят воплощение в искусстве, которое развивалось в советское время как часть искусства страны, с отражением неповторимых отличительных уральских и южноуральских особенностей и своеобразия.

С начала XX века ведущими на Южном Урале становятся классические виды изобразительного искусства: живопись, графика, скульптура, которые до недавнего времени традиционно занимали гораздо более скромное место в сравнении с декоративно-прикладным искусством и народными ремеслами; новое искусство все чаще облекается в формы камерного станкового и трансформируется в масштабные монументальные формы настенных росписей и монументальной графики (плакат, большеформатная гравюра).

Именно в XX веке изобразительное искусство Урала приобретает характер развития, несравненно более высокий, невиданный доселе. От материально-технологических структур, форм и предметных функций искусство, становясь светским, связанным с реальностью, повседневностью и пространством истории, обращается к идеям и содержанию жизни людей, постижению смысла и всего многообразия форм существования и деятельности человека. Искусство становится способом органичного познания, анализа, осмысления, образного обобщения представлений о человеке, жизни и бытии. На Южном Урале, как и в стране в целом, происходят огромные изменения в социальной жизни людей, которые влекут за собой кардинальные изменения в видении и понимании реальности и ее преобразовании в художественное видение. Рождается новое искусство, связанное с предшествующими этапами и завоеваниями в мировом и отечественном искусстве и открытием нового видения, форм и образов в понимании новой реальности.

Старые и новые города Южного Урала становятся очагами развития искусства. Возникновение первого поколения профессиональных художников в Челябинской области календарно совпало с новым историческим этапом – началом XX века.

Памятуя о положении центра Исетской провинции, Челябинск укрепился в своем центральном региональном положении, благодаря модернизации конца XIX – начала XX вв. – строительству Великой Восточно-Сибирской железнодорожной магистрали и связанными с ней возникшими новыми заводами русских предпринимателей и европейских концессий [1, с. 940–941]. Стиль модерн, изысканность и утонченность вкусов,

связанные с модернизацией жизни и повышением комфортности среды, духовные искания всеединства науки, философии, религии и искусства и предчувствия новой космической эры открытия Вселенной – все это нашло отражение в творчестве самого яркого художника-станковиста Челябинска первого поколения профессиональных художников, уроженца с. Писклово Еткульской казачьей станицы Николая Афанасьевича Русакова (1888–1941) [14], получившего прекрасную школу у Н.И. Фешина, ученика И.Е. Репина, в Казани и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у русских живописцев, среди которых главным учителем был К.А. Коровин; именно у К.А. Коровина Русаков писал свою выпускную картину «Матросский бар» в 1916–1917 гг. Знаменательно, что у истоков искусства живописи в Челябинске стоит художник, родившийся на южноуральской земле, отнюдь не провинциал, живописец, усвоивший уроки реалистической школы и символизма, элементы импрессионизма, модерна и конструктивизма, неоклассики и ар деко. Художник, оставивший ценное художественное наследие, прошедший тернии искусства 1910–1930-х годов, принявший активное участие в художественной жизни и ее организации на Южном Урале, в крупных художественных выставках страны, погибший в годы сталинских репрессий. В его студиях старшее поколение челябинских художников в предвоенные годы получило художественную школу из рук Н.А. Русакова – «академии Русакова», как ее называли и ученики Н.А. Русакова А.П. Харин, Н.Я. Третьяков, М.А. Комиссаров и еще многие разлетевшиеся по всей стране будущие живописцы, графики, мастера декоративно-прикладного искусства, архитекторы. В собрании ЧГМИИ находится прекрасная коллекция авторских произведений Н.А. Русакова, в которых отражены все этапы творчества живописца с необыкновенно сильным колористическим видением.

Первое поколение профессиональных художников Челябинска – самого крупного в конце 1920-х – начале 1930-х годов города на территории современной Челябинской области, составили художники, объединившиеся в 1936 году в Челябинский союз советских художников. Это были в основном уроженцы Южного Урала – живописцы

Н.А. Русаков, П.Г. Юдаков, И.Л. Вандышев, О.П. Перовская, А.М. Сосновский, А.Н. Самохвалов, акварелист Е.В. Никольский, но и прибывшие в Челябинск скульптор Т.В. Щелкан (родом из Киева), живописец, рисовальщик и гравер, позже и скульптор волжанка В.Н. Челинцова (родом из Хвалынска Саратовской губернии, где, как известно, родился К.С. Петров-Водкин), графики А.П. Сабуров и Д.Ф. Фехнер [3, с. 22–33]. Среди художников – членов союза в состав творческой организации был принят художественный критик Л.П. Клевенский и вплоть до 1970-х годов оставался единственным искусствоведам в организации [23, с. 53, 54, 68]. Значение творчества старых мастеров самых крупных городов Южного Урала – Челябинска и Магнитогорска – для дальнейшего развития изобразительного искусства в предвоенный, в период Великой Отечественной войны и в послевоенный период, а также современного искусства чрезвычайно велико, хотя, ввиду сложности исторических судеб, не всегда можно проследить непосредственную преемственность художественных принципов и стилей искусства более ранних этапов в современном. Тем не менее, путь искусства Южного Урала чрезвычайно ценен, и его результаты вливаются в искусство Большого Урала и России в целом своими авторскими достижениями, своеобразием и оригинальностью.

В двадцатом столетии в Челябинской области получила развитие станковая и монументальная живопись. Следующий за творчеством основоположников профессионального изобразительного искусства значительных творческих достижений период – послевоенный. Отчетливо проявлены традиции старой русской художественной школы передвижничества, и особенно гигантов – И.Е. Репина и В.И. Сурикова. Крупнейшим их последователем в Челябинске, несомненно, является В.А. Неясов (1926–1984), развивший в своем творчестве крупномасштабное композиционное мышление и колористическое богатство, прекрасное владение портретным, пейзажным, натюрмортным жанрами и многофигурной композицией [9]. С 1960-х годов его творчество обогащается современным чувством стиля – обобщения, лаконизма и строгости формы, свежим пленэрным видением и образным насыщением. Свидетельством сказанному является зна-

менитая серия прекрасно написанных портретов деятелей искусства Челябинского театра оперы и балета имени М.И. Глинки: вокалистов В. Дикопольской и В. Шкарина, дирижера И. Зака, балерины Л. Ратенко; портрет художницы О.П. Перовской; а также значительных человеческих личностей из разных социальных слоев, например, портрет героя-танкиста 63-й Челябинской добровольческой танковой бригады М. Акиншина [9].

Поездка в Среднюю Азию и работа на пленэре у предгорий Памира, среди колоритных азиатских поселений, панорамные пейзажи средневековых среднеазиатских городов значительно освежили живописную палитру художника. В.А. Неясов, родом с Волги, чей талант в полной мере развернулся на Южном Урале в освоении многожанрового живописного полотна, от натурального этюда до большеформатной исторической картины, безусловно, замечательный южно-уральский и уральский живописец.

Во второй половине XX века в Челябинской области сложился сильный творческий коллектив художников, получивших образование в столичных московских и ленинградских вузах, а также крепкую школу в учебных заведениях уральских и среднероссийских и поволжских городов. Изобразительное искусство Челябинской области во второй половине XX века складывается как некий сплав различных традиций отечественного искусства. В Челябинске работают живописцы С.Б. Качальский, Н.Ф. Сурин, В.Б. Рябинин, А.О. Григорян, Р.И. Габриэлян, К.В. Оганесян, А.М. Смирнов, О.М. Решетников, Г.Е. Куницкая – ленинградцы, волжане, армяне, сибиряки, уральцы – уроженцы соседних городов, получившее высшее художественное образование в Ленинграде и Москве [3, с. 74–79].

Продолжением живописи шестидесятников стало искусство семидесятников – поколение живописцев, принесших в искусство обновленное понимание свободы обращения с языком разных художественных эпох через ассоциации, реминисценции, метафору и метафизические приемы воплощения. Сильная группа художников-семидесятников – Павел Ходаев, Валентин Качалов, Николай Аникин, Зайнула Латфулин и Виктор Меркулов, единственный художник из шестидесятников; художественный критик и исто-

рик искусства Галина Трифонова образовали в Челябинске творческое объединение «Традиция» (1993–2003), которое принесло в художественную жизнь области заряд бодрой творческой энергии и желание обновления [11, с. 164–175]. Прошло уже более десятилетия после распада группы, но ничего более творчески сильного, образующего новое художественное поколение, пока в искусстве области не родилось, хотя Челябинская область не скудеет интересными явлениями в искусстве, наоборот. В подтверждение сказанному – на передний план в 2010-е гг. выдвигается большая группа художников разных специальностей: рисовальщиков, граверов, живописцев, керамистов – выпускников Красноярского художественного института, Сибирского филиала Российской Академии художеств, заметно проявляющих себя в художественной жизни южноуральской столицы.

Возвращаясь к вкладу южноуральских художников в отечественное искусство 1970-х, хочется обратить внимание на мало кому известное по сложившимся обстоятельствам творчество А.Г. Фолленвейдера (1942–2016), лидера художников небольшого южноуральского города Коркино из числа базирующихся на горнодобывающей промышленности – совсем свежее, сразу после его смерти, исследование творчества художника сложной и богатой событиями и фактами активной творческой жизненной позиции и судьбы.

В уральских горных городах роль творческой личности особенно видна. В Коркино проявились крупные личности, профессионалы в своей отрасли, вместе с тем поднимающие искусство и его воздействие на современников всех поколений земляков, от детей до старшего поколения. Таким был Артур Фолленвейдер – художник-живописец, станковист и монументалист, рисовальщик, педагог, организатор художественной жизни и коллектива художников в Коркино в течение трех десятилетий, автор герба и флага города, участник оформления событий и праздников в городе, новогодних снежных городков, градостроительных планов Коркино, организатор отделения изобразительного искусства в детской городской школе искусств, филиала отделения скульптурной и декоративной керамики Челябинского художественного

училища, организатор выставок и конкурсов, участник выставок отечественного искусства. Масштаб творческой личности нашего современника-семидесятника выявился в полной мере только после эмиграции в Германию и смерти художника, на впервые открытой в Выставочном зале Союза художников России в Челябинске его ретроспективной персональной выставке в апреле 2018 года [8].

Искусство графики в Челябинске в двадцатом веке представлено рисовальщиками старшего поколения, начиная с Н.А. Русакова, И.Л. Вандышева, А.С. Пруцких, Д.Ф. Фехнера, затем художниками следующего поколения – В.В. Бубновым, вступившем в активную творческую жизнь с 1960-х гг. Особенно выразительно и сильно развивалась в Челябинске гравюра, начиная с 1930-х (Д.Ф. Фехнер), еще более интенсивно и динамично – с 1960-х в творчестве Н.И. Черкасова, Н.Я. Третьякова В.В. Бубнова [16, с. 103–111].

Выдающимся художником, многогранно проявившем себя в творчестве в различных видах графики: книжно-журнальной, станковой, печатной гравюры, а также живописи, скульптуры, теории искусства и педагогики была Валентина Николаевна Челинцова (1906–1981) [19, с. 91–100].

Графики Челябинска были известны в Советском Союзе и за его пределами. Творчество акварелиста, рисовальщика и мастера монотипии челябинца М.И. Ткачева (1913–1995) известного фронтowymi сериями рисунков и монотипий, и особенно – целыми сериями «На целинных землях Южного Урала» (1950–1970-е гг.), представлено рядом листов в собраниях главных музеев национального искусства – Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея [13]. Реализм, условность образов обыденных вещей и предметов, ситуации повседневного труда в аскетичном пространстве степей и индустриального города превращали создаваемые челябинскими художниками линогравюры, ксилографии, гравюры в технике глубокой печати на металле и монотипии в подлинные свидетельства времени, преломленного в настроении и лаконизме, в суровой аскетике жизни и истории советского периода и многоаспектного художественного стиля отечественного искусства XX века.

В Магнитогорске из старых мастеров продолжал работать летописец Магнитки Г.Я. Соловьев. Из новых живописцев, чей почерк сложился под сильным воздействием сурового стиля шестидесятников, наиболее цельно предстает творчество Ф.Г. Разина и Н.П. Рябова. В 1970-е в искусство Магнитогорска приходит следующее поколение живописцев и графиков, преимущественно выпускников Магнитогорского педагогического института, художественного графического факультета, а также Нижне-Тагильского и Свердловского художественных учебных заведений – И.Д. Сорока, Ю.Н. Петухов, В.С. Ваныков, Ю.В. Шумов, А.В. Портнова, В.А. Портнов и ряд других художников [6]. В творчестве названных художников ярко выражено графическое начало.

1960-е годы представляют собой новый, один из наиболее идейно и творчески плодотворных периодов в истории искусства Урала и Советского Союза в целом, центра и республик, краев и областей огромной страны. Безусловно, это связано с высоким гражданским сознанием народа, победившего мировое зло фашизма. Освобождение сознания и духа выразилось в тенденциях восстановления исторических закономерностей развития отечественного искусства, искаженных во времена культа личности. Обращение к философии всеединства и модерну, к осмыслению и внедрению в современную творческую практику художественных направлений русского авангарда и отечественного модернизма стало знаком 1960-х и последующих 1970–80-х годов, характерным для всего отечественного искусства и развивалось достаточно конфликтно, в столкновениях с правящей идеологией.

Авангардные и модернистские формы встречаем на Южном Урале в творчестве живописцев, графиков и скульпторов Челябинска, Магнитогорска и Чебаркуля Р.И. Габриэляна, В.Н. Антонова, К.П. Черепанова, В.Н. Дьякова, Н.Д. Аникина, В.Л. Якивца [2, с. 24–29; 18, с. 113–116; 15 (б.п); 17, с. 7–9].

Современное пластическое мышление в сочетании с традициями монументализма русского и западноевропейского средневековья, Возрождения и классицизма, авангардное понимание формы воплотили художники-монументалисты, выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухи-

ной К.В. Фокин, Л.Н. Костина, В.Г. Мишин, В.П. Сорокин, З.Н. Латфулин в росписях 1970–1990-х годов, осуществленных в общественных объектах Челябинска и области, Ленинграда, Украины, Казахстана. Росписи отличает строгость, конструктивность и символизм композиции, колористическое богатство, смысловые связи вечного и современного, их содержание обогащает включение региональных мотивов пейзажа, исторических фактов и событий. Творчество названных мастеров, чье творчество уже полвека связано с Южным Уралом, – несомненно, ценный вклад в монументальное искусство региона и страны [12, с. 68–75].

Во второй половине XX века Челябинск в Уральском регионе и Российской Федерации занимал особое положение своей скульптурой. Быть может, именно в скульптуре метод социалистического реализма оказался наиболее реализован. Среди скульпторов-представителей соцреализма – авторы памятников в Челябинске, Магнитогорске, Златоусте, в городках и селениях Челябинской области и за ее пределами в соседних областях, посвященных вождям советского государства и революции, погибшим в годы Великой Отечественной войны гражданам области. Отметим, что не только формы канонического соцреализма, но и совершенно иные стилистические приемы характеризуют монументальную скульптуру Челябинской области – кроме неоклассики и сурового стиля, гигантской монументалистики, присутствуют формы импрессионистической лепки, приемы камерной пластики. Достаточно перечислить имена скульпторов, работавших всю вторую половину XX века, чтобы увидеть многообразие тем и образов, а также стилистики монументальной пластики: Л.Н. Головницкий – «Орленок», «Танкистам-добровольцам», памятник Ленину на пл. Революции (совместно с В.С. Зайковым) в Челябинске, «Память» на Митрофановском кладбище (совместно с Э. Головницкой), «Тыл – фронту» в Магнитогорске; «Сказ об Урале» В.С. Зайкова; памятник И.В. Курчатovu, студенту и образам Прометея и Ники в комплексе здания и площади ЮУрГУ А. Авакяна [4]; «Медицинской сестре» Б.А. Маганова; памятник С. Цвиллингу Е.И. Макарова; в станковой и монументальной скульптуре работали П.Я. Фоминых, И.В. Бесчастнов; в средовой пластике В.Ф. Митрошин –

«Сфера любви», «Воинам-афганцам»; фриз на фасаде выставочного зала Союза художников в Челябинске «Зодчество, ваяние, живопись» А.П. Кудрявцева. Камерные станковые формы развивали скульпторы М.И. Цепелев, В.Т. Егорова, В.М. Цепелев, А.П. Суленев, Б.А. Маганов, Э.Э. Головницкая, В.Ф. Митрошин. В южноуральских городах часто памятники ставились челябинскими авторами. Однако в ряде южноуральских городов достаточно выразительны памятники, созданные скульпторами, живущими в этих городах. Яркий пример – памятники Златоуста, созданные скульптором В.П. Жариковым, посвятившим городу всю свою творческую жизнь, поселившимся в Златоусте после окончания Харьковского художественного института [7].

В 1990–2000-е старшее поколение скульпторов продолжает создавать качественные в художественном отношении произведения, тем не менее, это время кризиса монументальной скульптуры и отсутствия заказов; скульпторы сосредоточились на камерной пластике, скульптуре малых форм: в бронзе и чугуне – А. Точилкин, А. Карпенко (дерево).

В этой связи особое место в южноуральской пластике занимают скульпторы, работающие в декоративной пластике в керамике. Безусловно, выдающееся явление в искусстве Южного Урала – мастер керамики, скульптор, создающий не только скульптурную форму из терракоты, шамота и фарфора с последующей росписью, но и рисовальщик, и мастер уникальной станковой графики в оригинальной перовой, карандашной, пастельной и акварельной технике с лессировками Елена Александровна Щетинкина [5]. Вообще на Южном Урале, особенно в Челябинске и в области, великолепно развивается древнее и вечно молодое искусство керамики во всем многообразии его технологий, позволяющих воплотить самые фантастические замыслы. Назовем имена керамистов, работающих сегодня успешно и увлеченно в области декоративной керамики после окончания в разные годы столичных и региональных художественных учебных заведений: Б. Тряпицын, А. Сладникова, Э. Шарфутдинова, С. Кетова, П. Пахаруков, Е. Колесова.

Появление нового поколения молодых художников – заявка нового видения и об-

разного претворения мыслей и идей, которыми живет каждое новое поколение, заявляющее о себе. Но и зрелое поколение не только не расположено к стагнации и консервации своих наработок, но распахивает перед обществом накопленные творческие открытия и спешит навстречу новому движению. Примеры того и другого – гравер Ольга Гражданкина и график-станковист с тенденциями к монументальной графике Любовь Серова, недавно отметившая свой золотой юбилей. В их творчестве просматриваются продолжение челябинской художественной традиции в формирующемся синтезе своеобразия ее пластики и современной академической сибирской художественной школы Красноярска [24]. Для Челябинской области – Южного Урала – характерны миграции разного рода: этнические – как в первые века первого тысячелетия нашей эры, во времена переселения народов; во времена экстенсивного освоения планеты, ее залежных территорий для расширения жизненного пространства – и выход в пространство космическое и вглубь микромира материи (ядерные и космические центры Южного Урала); в период военных катастроф, как случилось в годы гражданской и Великой Отечественной войн, наконец, в период поисков новых смыслов, не всегда ясных (как в песне: «а я еду за туманом, за мечтою и за запахом тайги»), в жажде обновления в потоках ветров перемен. Ощущение необходимости движения присутствует сегодня в воздухе, и не только в молодежном искусстве. Отчетливо проявляется жажда открыть и создать что-то новое, не бывшее ранее, опираясь на мощные базисные накопления культуры, искусства и технологий.

В пространстве современной художественной культуры России и внутри каждого региона сегодня пробудился и бьется пульс открытия и созидания, который циклически свойственен начальным годам и десятилетиям каждого нового столетия, не говоря уж о новом тысячелетии... Очевиден разрыв и конфликт устремлений и материальных возможностей. Скованность роста и творчества выражается в отсутствии консолидации созидующих сил в искусстве и в обществе, которые в единении только и могут осуществить то, что станет источником дальнейшего качественного художественно-

го и общецивилизационного роста. Яркий пример: текущая выставочная деятельность не дает целостного и смыслового представления и понимания: каково сегодня в каждом отдельном регионе страны искусство и для кого оно? Без визуально предъявленной картины истории изобразительного искусства в реальном пространстве музейных залов (а не только в net-сетях) невозможно не только его дальнейшее движение, но и дальнейшее развитие общества и страны. Для того чтобы объемно и всесторонне представить искусство Южного Урала за более чем столетие, необходим непосредственный контакт с огромным объемом произведений, созданных в профессиональном изобразительном и декоративном искусстве за этот период. Соприкосновение с этим мощным пластом творческого духа мастеров, воплотивших его в произведения, несомненно, создаст базис для мощного толчка, для многогранного роста и развития региона, людей, его населяющих, жизни этой части России, которая именуется Южным Уралом. Для осуществления этих перспектив открытие музея искусства Южного Урала и его столицы Челябинска становится необходимостью и неизбежностью и выдвигается на передний план в наши дни как насущная потребность дальнейшего развития всестороннего развития региона. Никогда еще эта потребность не ощущалась так остро и существенно, и никогда она не была в своей реализации столь призрачной – из-за отсутствия материальных возможностей в современной реальности южноуральского пространства, как сегодня.

Современное искусство, оставаясь верным станковым и монументальным формам и многообразию сформировавшихся веками и тысячелетиями видов искусства, приемам и методам воплощения образов-отражений и осмысления реальности, все более включает в свое пространство динамику разнообразного потока информации, в которой живет современный человек, информационных технологий, которые постепенно размывают и стирают границы классических видов искусства; в результате рождаются произведения, создающие впечатление промежуточных, на перепутье, отражающие се-

рийное мышление в потоке, который является продолжением когда-то начавшегося, как проявление жажды совершенства, и тонущего в отдаленной перспективе художественного развития. Художникам Южного Урала не грозит растворение в таком потоке – опорой в сохранении и развитии художественного своеобразия искусства региона в размывающемся потоке современного искусства в веке XXI им служат традиционные уральские художественные промыслы, прямой контакт с материалом в создании пластической формы новых произведений, многовековая многонациональная ментальность народов, населяющих Южный Урал, редкий, выверенный в течение исторических эпох органический сплав понимания природы, жизненного опыта, общечеловеческих духовных ценностей, выраженный в лаконичной совершенной форме языком искусства. Рождающиеся на каждом этапе новые смысловые синтезы понимания мира требуют соответствующего языка, и духовно-творческими усилиями личностей художников он является. Так рождается каждый раз новое современное искусство, которое очень скоро отступает в пласт истории и откладывается в фундамент искусства, жизни и развития человека будущего.

На Южном Урале, в Челябинской области уже накоплен такой мощный пласт художественного наследия, что очевидно даже из самого сжатого обзора. Для всестороннего развития и движения в будущее Южно-Уральского региона необходима актуализация всех пластов наследия, и это может происходить только в чувственном зрительном контакте с огромным пластом, превратившемся, к сожалению, в осадочные слои искусства, вместо того, чтобы быть открытыми для «сияющих глаз за незапертыми дверьми» (Н. Асеев). Этапы человеческой истории и культуры вызывают к жизни соответствующие им формы осмысления и памяти. Наступившее третье тысячелетие рождает в узловой точке планеты потребность в создании Нового Музея искусства Южного Урала. И он должен незамедлительно появиться, если мы не хотим, чтобы жизнь духа – наше прошлое – не рассеялось.

**Литература:**

1. Алеврас, Н.Н. Челябинск [Текст] : энциклопедия / Н.Н. Алеврас. – Пилотный вып. – Челябинск : Каменный пояс, 2001. – С. 940–941.
2. Антропов, Д.Н. Творчество В.Н. Антонова (1938–1980) как представителя неформального искусства Южного Урала [Текст] / Д.Н. Антропов // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – Вып. 14. – 2010. – № 8. – С. 24–29.
3. Байнов, Л.П. Художники Челябинска [Текст] / Л.П. Байнов. – Челябинск : ЮУКИ, 1979. – 167 с.
4. Вардкес Авакян: скульптура [Изоматериал] : альбом / автор текстов Е. Устьянцева. – Челябинск : STUDIO LIVAN ; Автограф. – 192 с.
5. Елена Щетинкина [Изоматериал] : альбом / Сост. и автор вст. ст. С. Шляпникова ; автор текстов Е. Щетинкина. – Челябинск : Studio Divan, – 199 с.
6. Искусство Урала [Изоматериал] : каталог собрания Магнитогорской картинной галереи: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство / авт.-сост. Л.И. Филатова. – Магнитогорск : Магнитогорский Дом печати, 2001. – 160 с.
7. Кудзоев, О.А. Скульптурная летопись края [Текст] / О.А. Кудзоев, А.С. Ваганов. – Челябинск : ЮУКИ, 1989. – 239 с. : ил.
8. Трифонова, Г.С. Артур Фолленвейдер. Время искусства [Текст] : книга о художнике / Г.С. Трифонова. – Челябинск : Креативная мастерская «Тета», 2019. – 322 с.
9. Трифонова, Г.С. Василий Андреевич Неясов. 1926–1984. Личность и творчество [Текст] / : каталог-альбом творческого наследия / Г.С. Трифонова. – Челябинск, 2006. – 182 с. : ил.
10. Трифонова, Г.С. Восток в творчестве художников Южного Урала [Текст] / Г.С. Трифонова // Вопросы искусствознания XX – начала XXI века. Материалы Международной научно-практической конференции (Алматы, 5–6 апреля 2016 г.). Посвящается 25-летию независимости Республики Казахстан, 20-летию основания кафедры «История и теория изобразительного искусства». – Алматы : Казахская национальная Академия искусств имени Т. Жургенова, 2016. – С. 196–203.
11. Трифонова, Г.С. Искусство в постсоветском времени и пространстве. Творческое кредо и выставочная практика творческого объединения «Традиция» в Челябинске [Текст] / Г.С. Трифонова // Проблема развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье) : сб. науч. статей 1-й региональной заочной науч. конф. 16 мая 2011. – Уфа : УГАЭС, 2011. – С. 164–175.
12. Трифонова, Г.С. Методологические принципы анализа монументальной живописи на примере изучения творчества южноуральского художника К.В. Фокина [Текст] / Г.С. Трифонова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – Вып. 14. – 2010. – № 8. – С. 68–75.
13. Трифонова, Г.С. Михаил Иванович Ткачев. Дорогами жизни и искусства [Текст] : монография к 100-летию со дня рождения художника / Г.С. Трифонова. – Челябинск : Книга, 2013. – 191 с. : ил.
14. Трифонова, Г.С. Николай Русаков. 1888–1941. Жизнь и творчество. «... Я смотрел зачарованным глазом...» [Текст] : монография / Г.С. Трифонова. – Челябинск, 2004. – 160 с. : ил.
15. Трифонова, Г.С. О Николае Аникине и его живописи [Изоматериал] : каталог выставки к 70-летию со дня рождения / Сост., автор текста М. Аникина. – Челябинск, 2014. Б/п.
16. Трифонова, Г.С. Образ и стиль в гравюре челябинских художников-шестидесятников [Текст] / Г.С. Трифонова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – Т. 16. – 2016. – № 4. – С. 103–111.
17. Трифонова Г.С. О художнике и его творчестве: вещь – образ – символ – знак. Натюрморты Валерия Якивца. Живопись из собрания Н.И. Перевозчикова [Изоматериал] : каталог выставки / Г.С. Трифонова. – Челябинск : ЮУрГУ, 2014. – С. 7–9.
18. Трифонова, Г.С. Проблемы репрезентации модернизма в отечественном искусстве XX века и искусство Южно-Уральского региона [Текст] / Г.С. Трифонова // Наука ЮУрГУ : материалы 62-й научной конференции секции социально-гуманитарных наук. Т. 1. – Челябинск : ЮУрГУ, 2010. – С. 113–116.

19. Трифонова, Г.С. Система художественно-пространственных координат в творчестве В. Н. Челинцовой (1906-1981) [Текст] / Г.С. Трифонова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – Т. 15. – 2015. – № 1. – С. 93–100.

20. Трифонова, Г.С. Современное искусство Урала и уральские творческие организации Союза художников. Страницы истории и характеристика своеобразия. Современное искусство Урала. Синергия региональных и общероссийских тенденций. России [Текст] / Г.С. Трифонова // Изобразительное искусство Российской Федерации. Урал / Рук. проекта К.Б. Кузьминых. – Москва : Пранат, 2013. – С. 10–29.

21. Трифонова, Г.С. Творчество и судьба живописца Николая Аникина (Челябинск) [Текст] / Г.С. Трифонова // Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы : сборник / Ред.-сост. А.К. Флорковская, отв. ред. М.А. Бусев. – Москва : НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств ; БуксМАрт, 2014. – С. 188–197.

22. Трифонова, Г.С. Утопический эксперимент ушедшего века [Текст] / Г.С. Трифонова // Урал – заповедник искусства соцреализма. – Челябинск : Автограф-арт, 2007. – № 1–2. – С. 24–33.

23. Трифонова, Г.С. Художественная культура Южного Урала 1900–1980-е гг. Художественная среда. Музей. Художники [Текст] : монография / Г.С. Трифонова. – Челябинск : ЮУрГУ, 2009. – 271 с. : 131 ил.

24. Школа. Выставка произведений выпускников Красноярского государственного художественного института разных лет. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство [Изоматериал] / Автор текстов и сост. каталога Е.М. Устьянцева. – Челябинск, 2014. – 190 с.

#### **References:**

1. Alevras, N.N. Chelyabinsk [Tekst] : enciklopediya / N.N. Alevras. – Pilotnyj vyp. – Chelyabinsk : Kamennyj pojas, 2001. – S. 940–941.

2. Antropov, D.N. Tvorchestvo V.N. Antonova (1938–1980) kak predstavatelya neformal'nogo iskusstva Yuzhnogo Urala [Tekst] / D.N. Antropov // Vestnik YUUrGU. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki». – Vyp. 14. – 2010. – № 8. – S. 24–29.

3. Bajnov, L.P. Hudozhniki Chelyabinska [Tekst] / L.P. Bajnov. – Chelyabinsk : YUUKI, 1979. – 167 s.

4. Vardkes Avakyan: skul'ptura [Izomaterial] : al'bom / avtor tekstov E. Ust'yanceva. – Chelyabinsk : STUDIO LIVAN ; Avtograf. – 192 s.

5. Elena Shchetinkina [Izomaterial] : al'bom / Sost. i avtor vst. st. S. Shlyapnikova ; avtor tekstov E. Shchetinkina. – Chelyabinsk : Studio Divan, – 199 s.

6. Iskusstvo Urala [Izomaterial] : katalog sobraniya Magnitogorskoj kartinnoj galerei: zhivopis', grafika, skul'ptura, dekorativno-prikladnoe iskusstvo / avt.-sost. L.I. Filatova. – Magnitogorsk : Magnitogorskij Dom pechati, 2001. – 160 s.

7. Kudzoev, O.A. Skul'pturnaya letopis' kraja [Tekst] / O.A. Kudzoev, A.S. Vaganov. – Chelyabinsk : YUUKI, 1989. – 239 s. : il.

8. Trifonova, G.S. Artur Follenvejder. Vremya iskusstva [Tekst] : kniga o hudozhnike / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : Kreativnaya masterskaya «Teta», 2019. – 322 s.

9. Trifonova, G.S. Vasilij Andreevich Neyasov. 1926–1984. Lichnost' i tvorchestvo [Tekst] / : katalog-al'bom tvorcheskogo naslediya / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk, 2006. – 182 s. : il.

10. Trifonova, G.S. Vostok v tvorchestve hudozhnikov YUzhnogo Urala [Tekst] / G.S. Trifonova // Voprosy iskusstvovedeniya XX – nachala XXI veka. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (Almaty, 5–6 aprelya 2016 g.). Posvyashchaetsya 25-letiyu nezavisimosti Respubliki Kazahstan, 20-letiyu osnovaniya kafedry «Istoriya i teoriya izobrazitel'nogo iskusstva». – Almaty : Kazahskaya nacional'naya Akademiya iskusstv imeni T. Zhurgenova, 2016. – S. 196–203.

11. Trifonova, G.S. Iskusstvo v postsovetском времени i prostranstve. Tvorcheskoe kredo i vystavochnaya praktika tvorcheskogo ob"edineniya «Tradiciya» v Chelyabinske [Tekst] / G.S. Trifono-

va // Problema razvitiya regional'nogo iskusstvoznaniya (Uralo-Povolzh'e) : sb. nauch. statej 1-j regional'noj zaochnoj nauch. konf. 16 maya 2011. – Ufa : UGAES, 2011. – S. 164–175.

12. Trifonova, G.S. Metodologicheskie principy analiza monumen-tal'noj zhivopisi na primere izucheniya tvorchestva yuzhnoural'skogo hudozhnika K.V. Fokina [Tekst] / G.S. Trifonova // Vestnik YUUrGU. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki». – Vyp. 14. – 2010. – № 8. – S. 68–75.

13. Trifonova, G.S. Mihail Ivanovich Tkachev. Dorogami zhizni i iskusstva [Tekst] : monografiya k 100-letiyu so dnya rozhdeniya hudozhnika / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : Kniga, 2013. – 191 s. : il.

14. Trifonova, G.S. Nikolaj Rusakov. 1888–1941. Zhizn' i tvorche-stvo. «... Ya smotrel zacharovannym glazom...» [Tekst] : monografiya / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk, 2004. – 160 s. : il.

15. Trifonova, G.S. O Nikolae Anikine i ego zhivopisi [Izomateri-al] : katalog vystavki k 70-letiyu so dnya rozhdeniya / Sost., avtor teksta M. Anikina. – Chelyabinsk, 2014. B/p.

16. Trifonova, G.S. Obraz i stil' v gravyure chelyabinskih hudozhni-kov-shestidesyatnikov [Tekst] / G.S. Trifonova // Vestnik YUUrGU. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki». – T. 16. – 2016. – № 4. – S. 103–111.

17. Trifonova G.S. O hudozhnike i ego tvorchestve: veshch' – obraz – simvol – znak. Natyurmorty Valeriya YAkivca. Zhivopis' iz sobraniya N.I. Perevozchikova [Izomaterial] : katalog vystavki / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : YUUrGU, 2014. – S. 7–9.

18. Trifonova, G.S. Problemy reprezentacii modernizma v oteche-stvennom iskusstve HKH veka i iskusstvo YUzhno-Ural'skogo regiona [Tekst] / G.S. Trifonova // Nauka YUUrGU : materialy 62-j nauchnoj konferencii sek-cii social'no-gumanitarnyh nauk. T. 1. – Chelyabinsk : YUUrGU, 2010. – S. 113–116.

19. Trifonova, G.S. Sistema hudozhestvenno-prostranstvennyh koor-dinat v tvorchestve V. N. Chelincovoj (1906-1981) [Tekst] / G.S. Trifonova // Vestnik YUzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki». – T. 15. – 2015. – № 1. – S. 93–100.

20. Trifonova, G.S. Sovremennoe iskusstvo Urala i ural'skie tvorcheskie organizacii Soyuzha hudozhnikov. Stranicy istorii i harakteristika svoeobraziya. Sovremennoe iskusstvo Urala. Sinergiya regional'nyh i obshcherossijskih tendencij. Rossii [Tekst] / G.S. Trifonova // Izobrazitel'noe iskusstvo Rossijskoj federacii. Ural / Ruk. proekta K.B. Kuz'minyh. – Moskva : Pranat, 2013. – S. 10–29.

21. Trifonova, G.S. Tvorchestvo i sud'ba zhivopisca Nikolaya Anikina (Chelyabinsk) [Tekst] / G.S. Trifonova // Neoficial'noe iskusstvo v SSSR. 1950–1980-e gody : sbornik / Red.-sost. A.K. Florkovskaya, otv. red. M.A. Busev. – Moskva : NII teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv Rossijskoj Akademii hudozhestv ; BuksMArt, 2014. – S. 188–197.

22. Trifonova, G.S. Utopicheskij eksperiment ushedshego veka [Tekst] / G.S. Trifonova // Ural – zapovednik iskusstva soerealizma. – Chelyabinsk : Avtograf-art, 2007. – № 1–2. – S. 24–33.

23. Trifonova, G.S. Hudozhestvennaya kul'tura YUzhnogo Urala 1900–1980-e gg. Hudozhestvennaya sreda. Muzej. Hudozhniki [Tekst] : monografiya / G.S. Trifonova. – Chelyabinsk : YUUrGU, 2009. – 271 s. : 131 il.

24. Shkola. Vystavka proizvedenij vypusnikov Krasnoyarskogo gosudarstvennogo hudozhestvennogo instituta raznyh let. Zhivopis', grafika, skul'ptura, dekorativno-prikladnoe iskusstvo [Izomaterial] / Avtor tekstov i sost. kataloga E.M. Ust'yanceva. – Chelyabinsk, 2014. – 190 s.

**Для цитирования:** Понурко, Т.А. «Вам душою преданный, Модест Мусоргский...» Письма к М.А. Балакиреву [Текст] / Т.А. Понурко, И.В. Истомина // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 82–87.

УДК 78.071.1

**Понурко Татьяна Александровна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
ФМИ, обучающийся IV курса по специальности «Музыковедение»  
E-mail: ya.tatiana-happy@yandex.ru  
г. Челябинск, Россия

**Истомина Ирина Владимировна,**

кандидат искусствоведения;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
доцент кафедры истории, теории музыки и композиции,  
E-mail: iriniko@mail.ru  
Челябинск, Россия

**«ВАМ ДУШОЮ ПРЕДАННЫЙ, МОДЕСТ МУСОРГСКИЙ...»  
ПИСЬМА К М.А.БАЛАКИРЕВУ**

**Аннотация.** *Статья посвящена письмам Модеста Петровича Мусоргского к М.А. Балакиреву, как источнику, дающему возможность расширить представление о личности композитора и пролить свет на взаимоотношения двух гениев.*

**Ключевые слова:** *М.П. Мусоргский; М.А. Балакирев; письма; эпистолярное наследие; А.Н. Римский-Корсаков.*

**Ponurko Tatyana Alexandrovna;**

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,  
Faculty of musical art, IV year student majoring in «Musicology»  
E-mail: ya.tatiana-happy@yandex.ru  
Chelyabinsk, Russia

**Istomina Irina Vladimirovna,**

Ph.D. in History of Arts;  
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: iriniko@mail.ru  
Chelyabinsk, Russia

**DEVOTED OF SOUL TO YOU, MODEST MUSSORGSKY...  
LETTERS TO M.A.BALAKIREV**

**Annotation.** *The article is devoted to the letters of Modest Petrovich Mussorgsky to M.A. Balakirev, as a source, which makes it possible to expand the idea of the composer's personality and shed light on the relationship between the two geniuses.*

**Keywords:** *M.P. Mussorgsky; M.A. Balakirev; letters; epistolary heritage; A.N. Rimsky-Korsakov.*

Эпистолярное наследие Модеста Петровича Мусоргского на сегодняшний день представляет собой бесценный клад, заключающий в себе все богатство речи композитора, его переживания, устремления и меч-

ты, взаимоотношения с дорогими его сердцу людьми, а также ответы на многие вопросы поклонников его творчества и тех, кому безразлична его судьба. Письма можно назвать и своеобразным зеркалом, в кото-

ром отражается облик удивительной личности автора. Знакомство с перепиской Модеста Петровича увлекает и захватывает внимание, позволяет погрузиться в его внутренний мир, дает возможность узнать, чем жил и дышал этот великий человек, а значит – лучше понять его произведения. Все письма настолько ярки и живы, настолько трогательны, что способны вызвать целую бурю чувств и эмоций, откликнуться в душе читающего их, заставить его сопереживать, грустить, плакать, радоваться или даже смеяться.

Примечательна история издания писем Мусоргского<sup>1</sup>. Изначально деятельностью по собранию писем композитора занимались жена Н.А. Римского-Корсакова Надежда Николаевна и Дмитрий Васильевич Стасов. В 1932 году была издана книга «М.П. Мусоргский. Письма и документы», явившаяся трудом нескольких поколений. Все материалы были собраны и подготовлены к печати сыном Н.А. Римского-Корсакова, Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым при участии Варвары Дмитриевны Комаровой-Стасовой, дочери Д.В. Стасова. В 1939 году найдены и отдельно опубликованы письма Мусоргского к поэту Арсению Аркадьевичу Голенищеву-Кутузову. В 1953 году изданы избранные письма под редакцией Михаила Самойловича Пекелиса. Затем появилось «Литературное наследие М.П. Мусоргского» в двух томах под редакцией М.С. Пекелиса и Е.М. Орловой (1971). Самым полным собранием писем Мусоргского является книга «М.П. Мусоргский. Письма», изданная в 1981 году под редакцией Е.М. Гордеевой. Новый ракурс анализа эпистолярного наследия композитора представлен в работе Ерышева О.Ф. и Спринца А.М. «Личность и болезнь в творчестве гениев» (2015), рассматривающей биографию М.П. Мусоргского и некоторые его письма с точки зрения психологии.

Одно из первых впечатлений при прочтении писем композитора, возникает благодаря их специфической стилистике. По мнению А.Н. Римским-Корсакова, «одна из особенностей стиля Мусоргского заключается в наводнении мысли эмоциональным содержанием. Его письма изобилуют восклицательными оборотами и неожиданными крутыми изломами» [2, с. 4]. Как отмечает Андрей Николаевич, богатство речи Му-

соргского сказывается и в других ее особенностях. «Порою она густо начинена всевозможными комическими ужимками, скомошошескими выходками и нарочитым юродством. Тут и заковыристые прозвища, и исковерканные фамилии, и юмористическая игра, и нарочито тяжеловесные слова из обихода «высокого штиля», и набор архаичных речений петровской или допетровской практики и т. д. В других, более серьезных случаях, сквозь все это слышится ирония и сарказм» [2, с. 4].

В письмах Мусоргский всегда готов применить целый ряд своих излюбленных гримов: так он может надеть маску им самим придуманного персонажа Савишны, примерить личину некоего дьяка или предстать в образе светского гвардейского офицера, беседующего с дамой из общества, или либерального помещика шестидесятых годов.

Пристрастие Мусоргского ко всякого рода переодеваниям, «игре» проявляется и в его порой затейливых обращениях к окружающим лицам. Чаще всего основная формула, раз избранная для одного человека, остается у него довольно постоянной. К М.А. Балакиреву он обращается – «Дорогой Милий» или просто «Милий»; к Ц.А. Кюи – «Милый Цезарь» или «Cesare»; к Н.А. Римскому-Корсакову – «Милый друг Корсинька»; к В.В. Никольскому – «Милый дружок дяинька»; к сестрам Пургольд – «Донна Анна-Лаура» и «Прелестный оркестр»; к В.В. Стасову – «Дорогой мой генераль» или «generalissime»; наконец к Л.И. Шестаковой – «Дорогая моя голубушка Людмила Ивановна».

Также и сама подпись Мусоргского отличается особой оригинальностью: то это просто «Ваш Модест», то «Ваш Мусорянин», то «Ваш Мусинька» и т. д.

Разумеется, характер писем в разные периоды жизни композитора заметно меняется, как меняются и его жизненные установки, состояние души, думы и настроения.

Адресатов довольно много, и каждое письмо интересно по-своему. Но рассмотреть их все в одной статье, к сожалению, не представляется возможным. Остановим свое внимание на письмах М.П. Мусоргского к М.А. Балакиреву, представляющих сложную историю взаимоотношений этих двух выдающихся композиторов.

Одним из первых по хронологии из всех сохранившихся писем М.П. Мусоргского к М.А. Балакиреву является послание от 15

декабря 1857 года. Его можно отнести к началу их знакомства и взаимоотношений. В этом послании обратим внимание не столько на информацию, в большей степени бытового характера, сколько на манеру изложения, за которой читается отношение автора. Тон письма предельно вежливый, ведь это тон молодого человека, гвардейского офицера, которому была свойственна «рафинированная» галантность. В то же время, Мусоргский как бы старается показаться с лучшей стороны. Выбирая самые учтивые выражения, он проявляет глубочайшее уважение к личности Балакирева, и, можно сказать, чувство благоговения перед ним.

*Петербург, 15 декабря 1857 г.*

*Драгоценнейший Милий Алексеевич,*

*Не знаю, как благодарить Вас за выбор инструмента, я заранее убежден в том, что он хорош. Как только сберусь, так с божиею помощью и возьму его от Беккера.*

*Извещаю вас о том, что, несмотря на все желание провести с вами вечер в занятиях музыкальных, в этот вторник не могу; должен ехать к родным, они на меня больно озлились, говорят, что «забыл совсем».*

*Если вам угодно, то распорядитесь временем для урока сами, только дайте мне знать дня за два, чтобы я Вам мог дать ответ.*

*Готовый к услугам Модест Мусоргский [3, с. 7]<sup>2</sup>.*

В начале знакомства Балакирев был для Мусоргского наставником, строгим судьей и своеобразным олицетворением совести. Это понятно из следующего письма.

*Петербург 25 января 1858 г.*

*Драгоценнейший Милий,*

*К величайшему стыду должен Вам признаться, что Allegro не готово и потому, как ли не досадно, а исполняю вашу просьбу: написать Вам, если в случае не кончу этого, до тошноты надоевшего мне Allegro. Впрочем, не отчаиваюсь, надеюсь увидеться с Вами на неделе и попробовать свой ученический труд на Вашем инструменте.*

*На меня, между прочим, напала такая лень и нега, что я не знаю, как от этого отделаться; нет, конечно, ни за что не буду писать восточной музыки, это все ее козни. До свидания, начал письмо грустно, а кончил глупо.*

*Вам душою преданный Модест Мусоргский [3, с. 9].*

Из этого письма видно, что Мусоргский давал отчет Балакиреву о своем творческом процессе, за которым Милий Алексеевич, как старший, следил, и которому он способствовал. Письмо наполнено откровенной дружеской и ученической честностью и самоиронией. Итак, в первый год знакомства взаимоотношения двух композиторов были скорее общением ученика и учителя, младшего и старшего, чем общением двух друзей.

В последующих письмах Мусоргского к Балакиреву в большей мере проявляется откровенность и искренность Модеста Петровича. Доказательством этому служит его откровенный рассказ о болезненном состоянии своей психики. Текст писем, с одной стороны, отражает душевное борение Мусоргского, с другой – представляет самоанализ, своеобразный взгляд на себя со стороны. Здесь же присутствуют и размышления о сокровенном – религиозном чувстве.

*Петербург, 19 октября 1859 г.*

*Дорогой Милий,*

*Вы мне прислали 2 пункта, которые предполагаете во мне. Начну с первого – мистицизма или, как вы удачно выразились, – м и с т и ч е с к о г о ш т р и х а. Как известно вам, я два года тому назад или меньше был под гнетом страшной болезни, начавшейся очень сильно в бытность мою в деревне. Это мистицизм, смешанный с цинической мыслью о божестве. Болезнь эта развилась ужасно по приезде моем в Петербург; от вас я ее удачно скрывал, но проявление ее в музыке вы должны были заметить. Я сильно страдал, сделался страшно впечатлителен (даже болезненно). Потом, вследствие ли развлечения или того, что я предался фантастическим мечтам, питавшим меня долгое время, мистицизм начал мало-помалу сглаживаться; когда же во мне определилось развитие ума, я стал принимать меры по его уничтожению.*

*В последнее время я сделал усилие покорить эту идею, и, к счастью, мне удалось. В настоящее время очень далек от мистицизма и, надеюсь, навсегда, потому что моральное и умственное развитие его не допускают [3, с. 17].*

Петербург, 10 февраля 1860 г.

Дорогой Милий,

Я, слава Богу, начинаю как будтоправляться после сильных и очень сильных нравственных и физических страданий. Помните, милый, как мы два года тому назад шли по Садовой улице... Перед этой прогулкой мы читали Манфреда, я так наэлектризовался страданиями этой высокой человеческой натуры, что тогда же сказал вам, «как бы я хотел быть Манфредом» (я тогда был совершенный ребенок), судьбе кажется угодно было выполнить мое желание – я буквально оманфредился, дух мой убил тело. Теперь надо приниматься за всякого рода противоядия [3, с. 19].

Важным моментом самоанализа служит и оценка Мусоргским собственного поведения с Балакиревым. Эти данные позволяют нам судить о сложных взаимоотношениях двух гениев. 19 октября 1859: «Касательно взгляда на вас, я должен пояснить, каким образом вел я себя с вами, с самого начала нашего знакомства. Прежде я сознавал преимущество ваше: в спорах со мной видел большую ясность взгляда и стойкость с вашей стороны. Как ни бесился я иногда и на себя и на вас, но с истиной должен был согласиться. Из этого ясно, что чувство самолюбия подстрекало меня держаться упорно в спорах и в отношениях с вами... Ваш Модест [3, с. 17]. Из письма от 10 февраля 1860 г.: «Дорогой Милий, я знаю, что вы любите меня; ради Бога, в разговоре старайтесь держать меня под уздцы и не давайте мне зарываться; мне на время необходимо оставить и музыкальные занятия, и всякого рода сильную умственную работу для того, чтобы поправиться; рецепт мне – все в пользу матери и по возможности в ущерб нравственной стороны. Теперь мне ясны причины ирритации (возбуждения – прим. авт.) нервов... молодость, излишняя восторженность, страшное непреодолимое желание всезнания, утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях, – вот главнейшие причины. В настоящую минуту я вижу, что, так как мне только 20 лет, физическая сторона не доформировалась до такой степени, чтобы идти наравне с нравственными движениями... Вследствие этого нравственная сила задушила силу матери-

ального развития. Надо помочь последней; развлечение и спокойствие, по возможности гимнастика, купанье, должны меня спасти» [3, с. 19].

Все эти рассуждения свидетельствуют о внутреннем напряжении и беспокойстве Мусоргского, сознающего собственное психическое неблагополучие, и о желании как-то «уравновесить» свое внутреннее состояние. О. Ерышев и А. Спринц в своей книге «Личность и болезнь в творчестве гениев» отмечают: «композитор перенес в течение практически трех лет волнообразно протекающее психическое расстройство. Преодолевая свое нездоровье, он продолжал совершенствоваться в музыке и общем культурном развитии. Поведение Мусоргского в этот период чрезвычайно рациональное: он старается отвлечься, не переутомляться, отдохнуть (уезжает в деревню) и в силу своего понимания ситуации стремится ее преодолеть: скрывает ее, насколько это возможно, пытается объективно оценить то, что с ним происходит» [1, с. 64].

Все это время композитор не бездействует. Он сочиняет, хотя и немного: несколько романсов, скерцо, некоторые фрагменты к опере по трагедии Софокла «Эдип в Афинах», участвует в любительских спектаклях, приглашает к себе гостей, сам посещает Даргомыжского, Стасовых. И вот, наконец, в сентябре 1860 года он пишет Балакиреву: «Почти до августа моя болезнь продолжалась, так что только урывками я мог отдаваться музыке, большей частью это время от мая до августа мозг был слаб и сильно раздражен... вас должна порадовать перемена, произошедшая во мне и сильно, без сомнения, отразившаяся в музыке. Мозг мой окреп, повернулся к реальному, юношеский жар охладился, все уравнилось и в настоящее время о мистицизме ни полслова. Последняя мистическая вещь – это *Andante в moll* из интродукции к «Эдипу». Я выздоровел, Милий, слава Богу, совсем» [3, с.20].

Позволим себе усомниться в окончательной победе Мусоргского над своим «мистицизмом» в 1860 году. Нам известны произведения Мусоргского, особенно ярко отмеченные «мистическим штрихом», такие, как «Ночь на Лысой горе» (1867), «Сорочинская ярмарка» (1874–1889), «Песни и пляски смерти» (1875 и 1877). Из этого можно заключить, что композитор не смог раз и

навсегда расстаться с данными образами, они вернулись и проявились в его творчестве несколько лет спустя после этого письма.

Подробных описаний состояния композитора в более поздних письмах Мусоргского мы не найдем. Это была последняя исповедь, обращенная к близкому другу, каким и считал Модест Петрович Балакирева. Милий Алексеевич имел возможность услышать такое важное откровение, которое могло бы объяснить очень многое, что он так и не смог понять в дальнейшем.

В последующих письмах к Балакиреву Мусоргский пишет о некоторых событиях, которые происходят с ним и с людьми их общего круга, о местах, где находится, о впечатлениях от концертов, которые посещает, о том, как идет работа над сочинениями. Последнее письмо, адресованное Балакиреву, датировано 1872 годом (24 апреля).

Итак, в письмах Мусоргского отчетливо вырисовывается очень трепетное, теплое, открытое и даже откровенное дружеское чувство Модеста Петровича к Балакиреву. Но каким же было отношение самого Милия Алексеевича к Мусоргскому? По мнению А.Н. Римского-Корсакова: «Балакирев представлял из себя натуру страстную, крутую, нетерпеливую и деспотичную. Возиться, нянчиться с неподатливым, туго восприимчивым к его словам и указаниям птенцом не было ни в коей мере его призванием. Добиться от Мусоргского хороших успехов на обычных путях композиторской практики было делом почти безнадежным. Отсюда все эти странные на первый взгляд в устах Балакирева выражения о Мусоргском вроде: “слабые мозги”, “нелепейший автор миксолидийских хоров”, “Мусоргский – это идиот”, и т. д.» [2, с. 28].

Несмотря на своеобразную холодность Балакирева, на его критические колкие замечания, непонимание всех нюансов личности Мусоргского, на броскую контрастную разность их характеров, Мусоргский до конца дней сохранил былое уважение к главе «новой русской школы». Когда Балакирев стал отдаляться от своего кружка под влиянием сильных внутренних разочарований и потрясений, Мусоргский очень скорбел об этом и возмущался преждевременностью его отхода. После распада «могучей кучки» Модест Петрович в выражениях глубокого преклонения перед Балакиревым вспоминал

о его «железной рукавице», которую были охвачены молодые художники, о его «богатырской груди и мощных легких, которыми они дышали». Мусоргскому с его мятущимся бунтарским нутром было трудно, почти невозможно уместиться в рамки идеалов Балакирева. Но Модест Петрович старался не замечать этого, и, впадая в своеобразную иллюзию, склонен был считать именно себя «верным хоругвеносцем Балакиревского Кружка», а новые взгляды и настроения своих бывших товарищей характеризовал, как отступничество и измену.

Стоит отметить, что одно время чувства Мусоргского к Балакиреву подвергались тяжелому испытанию. Это было в 1871 году, когда Мусоргский был еще занят работой над «Борисом Годуновым». А.П. Бородин писал осенью этого года к своей жене: «Модинька оскорблен несправедливыми и высокомерными отзывами Милия о «Борисе», высказываемыми бестактно и резко в присутствии людей, которые не должны были слышать этого» [Цит. по: 2, с. 29]. Вскоре после того наступила длительная пауза в отношениях между Балакиревым и Мусоргским, так как Милий Алексеевич исчез в то время с музыкального горизонта. Их отношения возобновились тогда, когда Модест Петрович по жестокому выражению Балакирева, был уже «трупом». Скорбя о падении и явном близком конце Мусоргского, Балакирев в это время не мог уже смотреть на него иначе, как сквозь призму нравочения и христианской морали. Когда, узнав о том, как болезненно Мусоргский воспринял вид госпитальной палаты со стоящими пустыми кроватями рядом, Балакирев успокаивал В.В. Стасова словами: «Это-де хорошо, потому, что мысль о смерти для него своевременна и может удержать его от дальнейших приступов алкоголизма» [2, с. 29].

Таким образом, нам становится ясно, что отношения Мусоргского и Балакирева не были одной только взаимной безоблачной идиллией. Это были люди противоречивых друг другу характеров и противоположных взглядов. Дружелюбная доверчивая открытость одного и суровая холодность со стороны другого. Мусоргский был привязчивым человеком, в положительном смысле этого слова. Те, кого он уважал, ценил и тем более любил, пользовались его полным доверием и расположением. Будучи сильно предан дру-

зьям, он тяжело переживал осуждения и предательства. Теперь, зная из писем трепетное отношение Модеста Петровича к Балакиреву, зная обостренную чувствительность и болезненную впечатлительность композитора, мы понимаем, как сильно его могли ранить

«несправедливые слова», высказанные Балакиревым о «Борисе Годунове».

Трагична история дружбы этих двух выдающихся композиторов, как трагична и судьба самого Модеста Петровича Мусоргского.

***Литература:***

1. Ерышев, О.Ф. Личность и болезнь в творчестве гениев [Текст] / О.Ф. Ерышев, А.М. Спринц. – Санкт-Петербург : СпецЛит, 2015. – С. 61–72.
2. М.П. Мусоргский. Письма и документы [Текст] : сб. материалов / Ред.-сост. А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д. Комаровой-Стасовой. – Ленинград ; Москва : Государственное музыкальное издательство, 1932. – 576 с.
3. М.П. Мусоргский. Письма [Текст] : сб. материалов / Ред.-сост. Е. Гордеева. – Москва : Музыка, 1981. – 358 с.

***References:***

1. Eryshev, O.F. Lichnost' i bolezn' v tvorchestve geniev [Tekst] / O.F. Eryshev, A.M. Sprinc. – Sankt-Peterburg : SpecLit, 2015. – S. 61–72.
2. M.P. Musorgskij. Pis'ma i dokumenty [Tekst] : sb. materialov / Red.-sost. A.N. Rimskij-Korsakov pri uchastii V.D. Komarovoj-Stasovoj. – Leningrad ; Moskva : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1932. – 576 s.
3. M.P. Musorgskij. Pis'ma [Tekst] : sb. materialov / Red.-sost. E. Gor-deeva. – Moskva : Muzyka, 1981. – 358 s.

**Для цитирования:** Рубинская, Н.Б. Восторженный друг птиц, обретающий время [Текст] / Н.Б. Рубинская // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 88–93.

УДК 78.071.1

**Рубинская Наталья Борисовна;**

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель кафедры фортепиано,  
E-mail: tropatrav@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

### **ВОСТОРЖЕННЫЙ ДРУГ ПТИЦ, ОБРЕТАЮЩИЙ ВРЕМЯ**

**Аннотация.** *Представляем эссе, делающее попытку осознать уникальное явление в мировой художественной культуре, каким явился авиньонец Оливье Мессиаен. Человек, положивший начало исполнительскому органному искусству. Человек, вынесший «апокалиптическую обстановку» концлагеря, благодаря партитурам Баха и Бетховена в вещмешке. «Ученик птиц», чьи портреты во множестве запечатлены в опусах, навеянных орнитологическим изысканиями. Один из создателей творческого Союза «Молодая Франция», чьим манифестом стало преобразование человечества через музыку о человеке и для человека. Автор «Квартета на конец времени», сочинённого и исполненного за колючей проволокой. И, наконец, учёный, создавший трактат о ритме, цвете «орнитологии», где сформулирована суть творчества композитора, заключающаяся, по мнению самого великого колориста инструментовки, в ритмической технике и вдохновении тембрами природы на языке птиц.*

**Ключевые слова:** *Оливье Мессиаен; «Молодая Франция»; органная музыка; птичье пение; образы птиц.*

**Rubinskaya Natalia Borisovna;**

South Ural state Institute of arts named after P. I. Tchaikovsky,  
teacher of the Department of piano,  
E-mail: tropatrav@mail.ru  
Chelyabinsk, Russia

### **AN ENTHUSIASTIC FRIEND OF BIRDS, FINDING TIME**

**Annotation.** *We present an essay that attempts to understand the unique phenomenon in the world of art culture, which was the Avignon Olivier Messiaen. The man who initiated the performing organ art. The man who endured the» apocalyptic environment « of the concentration camp, thanks to the scores of Bach and Beethoven in a duffel bag. «Pupil of birds», whose portraits are depicted in many opuses inspired by ornithological research. One of the founders of the creative Union «Young France», whose Manifesto was the transformation of humanity through music about man and for man. The author of «Quartet at the end of time», composed and performed behind barbed wire. And finally, the scientist who created a treatise on rhythm, color «ornithology», which formulated the essence of the composer's work, which, according to the greatest colorist instrumentation, rhythmic technique and inspiration timbres of nature in the language of birds.*

**Keywords:** *Olivier Messiaen; «Young France»; organ music; bird singing; images of birds.*

Этот отмеченный Божьим поцелуем музыкант был таковым уже в свои четыре года. В одиннадцать – случай редчайший в мировой практике! – стал студентом консерватории. В двадцать два бедствовал в концлагере в Гёрлице, побывав участником в «странной войне» Франции и Германии в

качестве простого рядового. Это был очень умный, тонкий, суперсенситивный человек. Его лицо украшали высокий лоб с ранней эффектной залысиной, крупный правильный нос и красиво очерченные губы с затаенной в уголках улыбкой. Ко всему он носил очки с круглыми окулярами, что придавало

его чертам простодушного добряка и беспредельно верующего в Господа Бога человека внешность ученого, глубоко погруженного в тайны жизни, а посему оторванного от мира сего.

Полное имя его – Оливье-Эжен-Проспер-Шарль Мессиаан. Ему повезло родиться в той семье, что именуются *артистическими*. Мать, незаурядная, талантливая поэтесса Сесиль Соваж, была родом из Прованса, отец – Пьер Мессиаан – известный в Париже переводчик и комментатор Шекспира, был ученым-лингвистом.

Год рождения – 1908, 10 декабря. Место – Авиньон. Детство композитора отмечено целенаправленным развитием всех талантов, щедро отпущенных небом. В семье царит любовь к искусству всех видов. Мальчика приобщают к литературе, театру, живописи. Маленький Оливье сочиняет не только музыку, но и стихи, охотно импровизирует, с особым удовольствием – на органе. Самый лучший подарок для него – партитура «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, полученная в 10-летнем возрасте от учителя. Он любил эту оперу и изучал в течение многих лет. В этих ранних творческих практиках он как будто сам закладывает основы своей будущей деятельности композитора и органиста.

Десять лет консерваторской подготовки развивают природные данные юноши до степени полного совершенства, причем во всех специальных дисциплинах. К счастью, его учителя – цвет Парижской музыкальной педагогики тех лет. В 1930-м Оливье с блеском оканчивает консерваторию, а в 1936-м совместно с И. Бодриэ придумывает новое творческое объединение. Он берет в единомышленники консерваторского друга Д. Лесюра и ответственного за музыкальную часть в Национальном комитете А. Жоливе. Время молодости, время творческих заявок, дерзких деклараций, а часто ниспровержений отжившего, часто рождает в творческих союзах манифесты. Молодые французы желают через музыку *преобразить человека*. Поскольку текущая жизнь представляется им безличной, автоматически-однообразной, их манифестации полны вдохновения: «Музыка чувствует себя обязанной принести без отсрочки всем, кто ее любит, свою возвышенную и неистовую силу и благородные эмоции. Дружеское объединение четырех молодых французских

композиторов (Ива Бодриэ, Даниэля Лесюра, Андре Жоливе и Оливье Мессиаана) «Молодая Франция», взяв название, некогда прославленное Берлиозом, будет содействовать распространению произведений молодых, столь же далеких от трафаретов академизма, сколь от «радикальных» шаблонов. Тенденции, свойственные творчеству этой группы, различны. Но они объединяются, чтобы создавать и распространять живую музыку в порыве искреннего благородства и артистической добросовестности».

Не правда ли, пламенные речи? Ряд писателей в поддержку новой организации создает свой комитет – «Друзья «Молодой Франции». Композиторов опекают П. Валери, М. Прево, Ф. Мориак... Ведь их собратья, молодые композиторы, тоже ищут новые выразительные средства, желают обновить *язык искусства* для современного диалога между авторами и публикой! Тем более что молодые музыканты собираются оживить те стороны национального музыкального мышления, которые игнорировали их предшественники из знаменитой на весь мир неоклассической «Шестерки». «Молодые французы» с их лозунгами – «за гуманизм, романтизм и религию» – жаждали неоромантизма. Они были за музыку для человека и о человеке. И, углубившись в творческую биографию одного из них, мы со всей очевидностью поймем, что свои пламенные обеты Мессиаан не только успешно реализовал, но сделал это по гамбургскому счету.

Попробуем погрузиться в одно из *молодых* сочинений Мессиаана – «Праздник прекрасных вод». Этот великолепный праздник проходил на Всемирной Выставке в Париже в 1937 году, и специально к нему была заказана музыка. Композитор помнил, как его любимый предшественник Клод Дебюсси был привязан «к текучему элементу журчащей воды и отражений в воде». Мессиаан придумывает эксклюзивный состав инструментов: это секстет *электроволн Мартено*. Музыкантам поручено изобразить полную магии ночь, таинственные глубины воды, яркие разноцветные фейерверки, людское веселье. Но впечатление от музыки Мессиаана не может быть однозначным. И воображение слушателя за каскадами или журчаньем воды улавливает иное. За красочными эффектами, переливами звучащих цветов, за почти ароматическими ощущени-

ями природы – не только созерцание и восхваление чудес мироздания (каким в данном эпизоде творчества явился феномен *воды*), но благоговение перед промыслительной волей Творца. Ведь это Божий дар смертному: краса сотворенного мира с его вечностью и его мгновением. Так в художественную сферу композитора приходит и навсегда утверждается тема Восхваления.

Рядом с разными по жанрам сочинениями для светской публики портфель Мессиаана наполняется внушительным количеством опусов на церковные темы. Чаще всего он пишет их для органа – ведь окончив консерваторию, он работает органистом церкви Святой Троицы, что в Париже. В его обязанности входит написание музыки к каждой службе и импровизации. Его знаменитые ранние работы для органа – «Явление предвечной церкви», «Вознесение», «Рождество Господне», «Тела нетленные». К слову сказать, он писал эту музыку на протяжении всей жизни, 60 лет проработав в этой церкви и став великим органистом. На его выступления собиралась публика всей Европы, а также Америки, ведь именно с него начался расцвет органного исполнительства.

В 1936 году Мессиаан сочетался браком со скрипачкой Клер Дельбо, он ласково называл ее Ми и в честь нее сочинил вокальные «Поэму для Ми» и «Вокализ». Рождение сына Паскаля он приветствовал «Песнями земли и неба». В самом деле, что может подарить своим любимым композитор или поэт? Самое кровное – сочиненное с любовью в сердце.

Франции и миру в наследство он оставил семь десятков сочинений практически во всех жанрах. Это органная, оперная, оркестровая, камерная, фортепианная, вокальная и хоровая музыка. Пожалуй, о популярнейших следует сказать особо.

Вот «Рождество Господне» – девять медитаций для органа. Эта музыка длится долго, подобно мессе, выключаящей нас из привычного времени, его темпоритма, и погружающей в переживания религиозной экзальтации. Это программное сочинение, с цитированием библейских текстов. Мы уже говорили, что Оливье с детства был поэтом. Помимо стихов и текстов к своим вокальным творениям, включая оперу, кантаты и ораторию, он снабжал и сочинения для разных инструментов словесными комментариями.

Программа «Рождества» каноническая: рождение Христа, поклонение волхвов, распятие, смерть. Если кратко, то в музыке царят две образные сферы: медитация и пастораль. Есть и третье: пророчески-грозные образы Страшного суда. Что касается медитации, то исследователи считают: Мессиаан – первый, кто перенес ее на европейскую почву из восточных культов, отлично изученных им. Герман Гессе был вторым, посвятившим «Игру в бисер» медитации как высшему плану миропонимания, включающему растворение в звуко созерцаниях.

«Рождество», впрочем, как в дальнейшем и многие иные опусы, становится самым исполняемым шедевром не только Мессиаана, но и органной музыки вообще.

Послушайте, скажем, изумительную пьесу «Черный дрозд», и она явит автора уже как личность в искусстве со вполне сложившимся стилем. Музыка написана для флейты и фортепиано. Закрыв глаза, легко переносишься в лесные, насыщенные сколь солнечным светом, столь и тенью заросли. Ты становишься свидетелем таинственного разговора резвой, но постоянно задумывающейся о чем-то птицы – и пейзажного пространства. Птица дрозд, оказывается, не просто «чирикает» с большей или меньшей приятностью для нашего слуха, она выступает в философском жанре! Поймут ли люди: она мастер размышления, а не только пения. В этом и, как окажется, во многих последующих творениях композитор предстанет перед нами истинным, «законченным» пантеистом, прославляющим живую жизнь. Зато моменты тревожности, «пугливости» в партии флейты могут быть расценены нами как призыв охранить малых сих – наших братьев.

В 1941 Оливье создает сочинение для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано с названием мистериального свойства: «Квартет на конец Времени». Не будем забегать вперед, объясняя смысл явления этого опуса в мир вообще и в том времени в частности. Начнем с птиц, ведь недаром снова они зачинают музыку. Мессиаан сам предпосылает литературное толкование 1 части: «Время – между тремя-четырьмя часами утра: пробуждение птиц. Дрозд или солист-соловей импровизирует, окруженный, словно звучащей пылью, ожерельями трелей, теряющихся где-то высоко в ветвях <...>. Перенесите все в религиозный план, и вы по-

лучите тихую гармонию неба...». В восьми частях Квартета автор размышляет о вечности, о времени и пространстве. Музыка полна символов. Так, в 3 части, «Птичьей бездне», земное время с его тяготами означает бездну, а птицы воплощают звонкую радость бытия. Однако соло кларнета раздумчиво, печально, чтобы мы поняли главный посыл композитора человечеству: в сопряжении земного времени и времени бесконечного заложено наше стремление к *чистому свету, вечной ясности*. Помните, как сказано об этом у Германа Гессе?

И все это обретает куда большую весомость, когда мы узнаем: Квартет был исполнен впервые в лагере для военнопленных VIII «А» 15 января 1941 года. Биограф композитора Pierrette Mari пишет об этом так: «Тело пленено, но дух остается свободным: Мессиа́н сочинил музыку именно здесь, за колючей проволокой <...> Каким чудом были найдены инструменты, организованы репетиции, поставлен концерт – все это, несомненно, не без помощи бога музыки! Благодаря ему квартет оказался исполненным перед необычной публикой, перед тысячами пленных французов, бельгийцев, поляков; триумф состоялся, несмотря на виолончель с тремя струнами, провалившиеся клавиши фортепиано и ужасную одежду – ведь вокруг стоял чудовищный мороз!».

Мессиа́н позже и сам говорил, что квартет был «навечно этой апокалиптической обстановкой». Что до странного состава инструментов, то выбора не было: в лагере из музыкантов нашлись лишь скрипач, кларнетист и виолончелист, не считая Оливье-пианиста. А немецкий офицер-меломан выдал узнику бумагу и карандаш. Так был создан великий Квартет; предваренный строками из Апокалипсиса, он стал одним из главных по мощи. Мессиа́н признавался, что никогда позже его не слушали с таким вниманием и пониманием. Мы же можем только гадать, как этому человеку не от мира сего удалось сохранить – в концлагере! – в вещевом мешке такие странные вещи, как партитуры Баха, Бетховена, Равеля? А может быть, они-то и спасли Оливье? Да: от страшной действительности, от отчаяния долгие месяцы в лагерном бараке музыканта спасала музыка, хранимая в нотах.

Разумеется, спасла его и глубокая вера в Господа, этот «наиболее благородный ас-

пект» его творчества – «самый нужный, самый ценный и, может быть, единственный, о котором я не пожалею в момент смерти», как сказал композитор в интервью девяностых годов. Иные называют его музыку «звучащей теологией». Седьмую часть его обширной библиотеки составляли книги религиозной тематики. В церкви рождались многие его опусы. Витражи парижских соборов – и те отразились игрой красок в его музыке. Его религиозность по большому счету воплощалась в образах цвета, радости, света; его музыка, будучи всегда «актом веры», звучала чаще как *восхваление*, а не как плач.

К Божьим чудесам спасения и дарования многих страниц творчества, несомненно, относится орнитологическая страсть Оливье Мессиа́на. В его сочинениях разных периодов основой часто становится записанное им многоголосье птичьих голосов.

«Для меня единственная, истинная музыка существовала всегда в шумах природы: в гармонии ветра в деревьях, в ритме морских волн, в звуках дождевых капель, ломающихся веток <...> Если я выбрал учителями птиц, то только потому, что жизнь коротка, а для музыканта записать пение птиц намного легче, чем передать гармонии ветра и ритм морского прибоя», – так, в несколько наивной форме, объяснял свое пристрастие композитор. Птичьему пению в свое время отдали дань композиторы Куперен, Вивальди, Дакен, Жанекен, даже Бетховен. Но у Мессиа́на с птицами все иначе, его метод далек от звукоподражания. Кроме «Черного дрозда», прослушанного нами раньше, в его багаже художника появляется «Каталог птиц» для фортепиано (1958 г.), посвященный второй жене – пианистке, лучшей исполнительнице его музыки Ивонне Лорио, и друзьям-птицам, 77 портретов которых звучат в этом причудливом сочинении. Птичьему пению и образам посвящены также «Пробуждение птиц» для фортепиано с оркестром, «Экзотические птицы» для фортепиано и оркестра духовых инструментов, «Хронохромия» (что значит цвет времени) для оркестра. Говорят, он знал не меньше полутысячи птиц, сотни их голосов отлично распознавал (из них 50 видов птиц во Франции). А все потому, что частенько работал на природе – слушал и записывал на нотную бумагу их песни. Не на магнитофон – что важно! Он «с большой точностью» узнавал голоса птиц Север-

ной и Южной Америки, Японии, а по записям на пластинках – Новой Зеландии и Австралии. «Звучащий материал, или мелодика, – это песни птиц Франции, Швеции, Японии и Мексики. Это также звучание горных водопадов и ручьев в горах французских Альп», – комментирует свою музыку Мессиаан. Или: «...Попеременно поют два лучших певца Франции: певчий дрозд и полевой жаворонок». Аккорды своей «Хронохромии» он описывает в цветах: то как нежно-желтый, приглушенный и сияюще-розовый, то как хризопразовых тонов с черным сардониксом, то горно-хрустальный с темно-зеленым «кошачьим глазом»... Невольно вспоминаешь его поэтические опыты и литературные пристрастия: Бретон, Элюар, Клодель, Валери, Рембо, Ронсар, Метерлинк, немецкие и английские романтики, античные авторы. И как не преклонить перед Мессиааном колени: его любимейший опус – «Дуинские элегии» Р.М. Рильке!

Теоретический труд всей его жизни – «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» – это почти что роман, вдохновленный и великими предтечами в разных областях искусства, и главными друзьями художника: музыкой, живописью, природой. Мы говорим *роман*, ведь весь век композитора длился его роман с природой. И потом, его анализ собственных партитур иначе, чем с большой литературой о земле как Божьем творении, не сравнишь. Наугад выбрав страничку из комментариев к симфоническому «Цвету времени», читаем: «Оропендола монтецума – странная птица. Его черное оперение и темно-шоколадные крылья заставляют вспомнить, что имя и песня этой птицы совершенно необыкновенные. Имя вызывает в памяти императора ацтеков, правившего в XV–XVI веках: Монтесума был пленником Эрнана Кортеса (ацтеки думали, что Кортес – воплощение Кетцалькоатля, предреченное в пророчествах), покоровшего Мексику для Испании. Пение этой птицы включает: а) резкие крики, переданные тремя квартетами струнных <...>; б) причудливые вращающиеся арпеджио, трудные для исполнения несчастными скрипачами. <...> Альты воплощают партию прекрасного певца – голубого пересмешника <...>. Совершенно весь голубой – прекрасного голубого цвета, с разнообразным пением, где можно найти

<...> трели (рулады), тихое крещендо <...>, глиссандо, странные нисходящие низкие арпеджио, репетиции, напоминающие звучание кофейной мельницы».

«Я записываю в более привычной для человеческого уха шкале <...>. Главная трудность заключена в воссоздании звучаний природы. Но это также один из источников колорирования моей инструментовки, ибо для перевода этих звучаний нужны совершенные комбинации тембров инструментов». На протяжении жизни композитор серьезно изучал проблему ритма. План одной из глав знаменитого трактата о ритме выглядит так: «Необратимые ритмы в многочисленных соотношениях (крылья бабочек, человеческое тело, магия). Пермутации...». Неудивительно, что суть собственного творчества определена им так: «*Ритмическая техника и вдохновение, обретенное в пении птиц, – вот моя история*». Мессиаан с восторгом погружается в звукопись, стремясь передать эффект насыщенного множеством тембров природного пространства. Темой природы Мессиаан поддерживает французскую традицию в различных художественных сферах. Ведь образы созерцания, когда человек растворяется в картине отраженной художником красоты, – излюбленные у французов. Символом чуда окружающего мира и стали для композитора птицы. Они говорят с нами на языке природы и, возможно, от имени бога, которого так любит Оливье Мессиаан.

Оливье делится с потомками своими заметами: «Природа необычайно прекрасна и умиротворенна, *работы в области орнитологии стали для меня не только подспорьем в музыкальной эстетике, но также фактором здоровья. Может быть, благодаря этим работам я смог противостоять несчастьям и жизненным сложностям*».

Не отсюда ли исток итоговой для Мессиаана оперы-фрески «Святой Франциск Ассизский» по собственноручному либретто? Это жизнеописание средневекового монаха, исцелителя больных проказой, проповедника любви и мира, почитавшего, как и Мессиаан, птиц Божьих. Может быть, подобно дивному знатоку птиц – монаху Франциску, и сам Оливье Мессиаан, жрец высокого и чистого в искусстве музыки, выступил на этой земле как провозвестник царства Божьего?

**Литература:**

1. Сапонов, М.А. Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке [Текст] : Пособие по истории зарубежной музыки / М.А. Сапонов // Пособие по истории зарубежной музыки. – Вып. 1 – Москва : Московская консерватория ; Редакционно-издательский отдел, 2003 – 134 с.
2. Мелик-Пашаева, К.Л. Творчество О. Мессиаана [Текст] / К.Л. Мелик-Пашаева. – Москва : Музыка, 1987 – 206 с.
3. Петрусёва, Н.А. Траектории: Дебюсси, Мессиаан. Феномен «структурного опосредования» [Текст] / Н.А. Петрусёва // Музыка и время. – 2005. – № 10. – С. 14–19.
4. Орлова, Е.В. К проблеме взаимоотношения восточных и западных художественных традиций в музыке XX века [Текст] / Е.В. Орлова // Музыка в школе. – 2006. – № 6. – С. 43–55.
5. Цареградская, Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. [Текст] / Т.В. Цареградская – Москва : Классика-XXI, 2002. – 376 с.
6. История зарубежной музыки XX века [Текст] / сост. и отв. ред. Н.А. Гаврилова. – Москва : Музыка, 2005. – 576 с.

**References:**

1. Saponov, M.A. Zhan Kokto o nacional'nom napravlenii v novej francuzskoj muzyke [Tekst] : Posobie po istorii zarubezhnoj muzyki / M.A. Saponov // Posobie po istorii zarubezhnoj muzyki. – Vyp. 1 – Moskva : Moskovskaya konservatoriya ; Redakcionno-izdatel'skij otdel, 2003 – 134 s.
2. Melik-Pashaeva, K.L. Tvorchestvo O. Messiana [Tekst] / K.L. Melik-Pashaeva. – Moskva : Muzyka, 1987 – 206 s.
3. Petrusyova, N.A. Traektorii: Debyussi, Messian. Fenomen «strukturnogo oposredovaniya» [Tekst] / N.A. Petrusyova // Muzyka i vremya. – 2005. – № 10. – S. 14–19.
4. Orlova, E.V. K probleme vzaimootnosheniya vostochnyh i zapadnyh hudozhestvennyh tradicij v muzyke XX veka [Tekst] / E.V. Orlova // Muzyka v shkole. – 2006. – № 6. – S. 43–55.
5. Caregradskaya, T.V. Vremya i ritm v tvorchestve Oliv'e Messiana. [Tekst] / T.V. Caregradskaya – Moskva : Klassika-XXI, 2002. – 376 s.
6. Istoriya zarubezhnoj muzyki XX veka [Tekst] / sost. i отв. red. N.A. Gavrilova. – Moskva : Muzyka, 2005. – 576 s.

## РАЗДЕЛ 3

# КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

---

---

**Для цитирования:** Понурко, Т.А. Концерт индийской музыки в ЮУрГИИ [Текст] / Т.А. Понурко // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 94–95.

УДК 781.7

**Понурко Татьяна Александровна;**

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

обучающийся IV курса специальности «Музыковедение»

E-mail: ya.tatiana-happy@yandex.ru

г. Челябинск, Россия

### КОНЦЕРТ ИНДИЙСКОЙ МУЗЫКИ В ЮУРГИИ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

**Аннотация.** *Статья посвящена интересному событию в жизни института – на сцене главного концертного зала ЮУрГИИ выступили представители индийской национальной культуры, обладающей самобытными древними музыкальными традициями.*

**Ключевые слова:** *индийская музыка; песни; танцы; Центр им. Дж. Неру.*

**Ponurko Tatyana Alexandrovna;**

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

Department of Theory, History of Music and Composition,

fourth-year student of the specialty "Musicology"

E-mail: ya.tatiana-happy@yandex.ru

Chelyabinsk, Russia

### CONCERT OF INDIAN MUSIC IN SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY

**Annotation.** *The article is dedicated to an interesting event in the life of the institute - on the stage of the main concert hall of South Ural State Institute of Arts named after P.I Tchaikovsky there were representatives of the Indian national culture, which has distinctive ancient musical traditions.*

**Keywords:** *indian music; songs; dances; Center named after J. Nehru.*

Это творческое мероприятие без преувеличения можно назвать уникальным, ведь четвертого октября 2019 года впервые за всю многолетнюю историю существования учебного заведения в Большом концертном зале им. Б.М. Белицкого зазвучали мелодии «чарующей людей земли» – «сияющей в блеске солнца лучей» далекой страны, воспетой в поэзии Рабиндраната Тагора. Программа концерта была подготовлена членами культурного центра имени Джавахарлала Неру при посольстве Республики Индия в Российской Федерации. Со вступительным словом обратилась к аудитории директор центра Уша Радхакришна. Являясь консультантом по искус-

ству и авторитетным импресарио, она уже более 30 лет вносит свой вклад в популяризацию традиционного национального искусства Индии в России.

Концерт состоял из двух частей – музыкальной и танцевальной. Исполнительский состав первой части концерта был представлен тремя артистами. Это мастер национального пения и игры на индийских барабанах «таблах» преподаватель центра Ашиш Мишра и его русские ученицы – Светлана Соколова (ситар) и Татьяна Леонова (синтезатор), овладевшие приемами инструментального исполнения традиционной индийской музыки. Ашиш Мишра – виртуознейший исполнитель

– в одинаковой степени прекрасный певец и аккомпаниатор на табле. Имея степень магистра музыки (в Праяг Сангит Самити в Аллахабаде) и огромный профессиональный опыт, он является виднейшим представителем Общества по продвижению индийской аутентичной музыки и активным участником международного течения «Spic Masau» (пропагандирующего в молодежной среде нематериальные ценности традиционной национальной культуры – музыки, танца, йоги, медитации, изделий народных художественных промыслов).



В этой песенной части концерта прозвучали удивительные по своему колориту и красоте музыкальные произведения разных времен, такие, как раги (древнейший жанр индийской музыки, основанный на импровизации на определенную тему) и сочинение современного композитора Лориса Ломбардо, выдержанное в стилистике минимализма и близкое по духу медитативным образцам индийского фольклора. Особенно стоит отметить композицию под названием «О, святейший, кого я ищу», которая отражает глубину духовности и красоты индийской монодии, озвучивающей полное благоговения и трепета обращение ученика к своему гуру.

В танцевальной части концерта также выступили индийский наставник и две его русские ученицы. Ашиш Катхак – преподаватель индийского танца культурного центра Джавахарлала Неру. Он профессиональный хореограф, стипендиат института Академии исполнительских искусств «Сахитья Кала Паришад». Несмотря на свою молодость, Ашиш признан выдающимся исполнителем класси-

ческого индийского танца. Зрителям были представлены: «Шамбху», основанный на ритмических фигурах, представляющих собой звуковые символы бога Шивы, «Тхаматар», включающий в себя множество различных остиратно-ритмических сегментов и «Чатуранг» («четыре цвета»). В сопровождении этого танца продемонстрировано объединение четырех вокально-голосовых аспектов: текста песни, пения по нотам, пения мелодических слогов и пения под удары музыкального инструмента.

Программа концерта индийской музыки и танца была яркой и разнообразной. Каждый отдельный номер был по-своему прекрасен и не мог оставить равнодушным никого в зрительном зале. Музыка Индии поражает своим особенным колоритом, необыкновенными ладовыми оборотами, изысканной мелизматикой бесконечно вьющейся мелодики, сложностью прихотливого ритма. Индийский танец завораживает изяществом и пластикой движений, мелодичным звоном бубенцов на ногах танцоров, увлекает энергичностью внезапного порыва. Музыка и танец объединяет здесь не только мастерство исполнителей и цельность художественных образов, но и непостижимая глубина, неизмеримая энергетика, вечная загадка и магия жестов и звуков, каждый из которых несет свой глубинный духовный смысл. В этом и выражается культура Индии. Слушая индийскую музыку, наслаждаясь индийским танцем, любой слушатель и зритель обязательно останется очарованным и согласится со строчками стихотворения Н. Рериха: «И уму неведомые дали/ Млечный Путь соединял, светясь./ Пусть не сразу мы, но угадали/ наших душ таинственную связь».



Фотографии Ирины Батаниной

**Для цитирования:** Ищенко, Н.П. Коллективный разум «Маэстро аккордеона» [Текст] / Н.П. Ищенко, Е.Б. Ищенко // Искусствознание: теория, история, практика. – 2019. – № 3 (26). – С. 96–99.

УДК 785.6

**Ищенко Николай Прокофьевич,**  
заслуженный артист РФ, профессор;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
профессор кафедры оркестровых народных инструментов,  
E-mail: nikelmusik@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

**Ищенко Елена Борисовна;**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции,  
E-mail: nikelmusik@mail.ru  
г. Челябинск, Россия

### **КОЛЛЕКТИВНЫЙ РАЗУМ «МАЭСТРО АККОРДЕОНА»**

**Аннотация.** Авторы статьи дают обзор концерта «Головокружительный аккордеон», посвященного 30-летнему юбилею знаменитого челябинского ансамбля «Маэстро Аккордеон» (руководитель – заслуженная артистка РФ Ольга Парфентьева).

**Ключевые слова:** ансамбль «Маэстро аккордеон»; юбилейный концерт; коллективное творчество.

**Ishchenko Nikolay Prokof'evich,**  
honored artist of the Russian Federation, Professor;  
South Ural state Institute of arts named after P.I. Tchaikovsky,  
Department of orchestral folk instruments, Professor  
E-mail: nikelmusik@mail.ru  
Chelyabinsk, Russia

**Ishchenko Elena Borisovna;**  
South Ural state Institute of arts named after P. I. Tchaikovsky,  
Department of History, music theory and composition, teacher  
E-mail: nikelmusik@mail.ru  
Chelyabinsk, Russia

### **COLLECTIVE MIND «MAESTRO ACCORDION»**

**Annotation.** The authors of the article give an overview of the concert «Dizzying accordion», dedicated to the 30th anniversary of the famous Chelyabinsk ensemble «Maestro Accordion», head – honored artist of the Russian Federation Olga parfentyeva).

**Keywords:** ensemble «Maestro accordion», anniversary concert, collective creativity.

8 ноября 2019 года в Концертном зале им. С.С. Прокофьева Челябинской государственной филармонии состоялся концерт «Головокружительный аккордеон», имевший ошеломительный успех у публики. Так отметил свой 30-летний юбилей знамени-

тый челябинский ансамбль «Маэстро Аккордеон» (рук. – заслуженная артистка РФ Ольга Парфентьева). Блестящая разножанровая программа была представлена самими юбилярами и их друзьями – местными и приезжими музыкантами.



Начался концерт с выступления прославленного хора им. В.В. Михальченко (дир. О. Селезнёва). Удивительно проникновенно прозвучала «Живу я в глубине России» (музыка Е. Гудкова на слова Л. Татьяничевой), которая является визитной карточкой Челябинска и Челябинской области. С поздравлением «Многая лета» хор передал музыкальную эстафетную палочку следующим исполнителям.

Далее слушатели перенеслись в эпоху популярности квинтета Бориса Тихонова, состав которого был полностью воспроизведён юбилярами – аккордеон, гитара, контрабас, ударные (Игорь Борискин) и кларнет (Михаил Белик)

«Под впечатлением творчества Бориса Тихонова, – рассказывает сама Ольга Владимировна, – я решила создать концертную программу с участием кларнета. Предложила эту идею Михаилу Белику, с которым мы знакомы с пятнадцатилетнего возраста (на тот момент он работал в оркестре Военного танкового училища). Михаил, будучи человеком творчески подвижным и музыкально одарённым, с радостью согласился». Успех этого выступления был не меньший, чем в своё время у Б. Тихонова. Под «Кларнет-польку» (автор А. Хупфат) самые маленькие слушатели танцевали прямо в зале.

Слова благодарности О. Парфентьева произнесла своему педагогу Челябинского музыкального училища (ныне ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского), а затем исполнительского факультета Челябинского института культуры Наталье Ищенко и посвятила её памяти исполнение знаменитого произведения аргентинского композитора А. Пьяццоллы «Обливион», полного боли и тоски.

Сейчас в основной состав «Маэстро Аккордеона» входят: основатель и бессменный руководитель Ольга Парфентьева (аккордеон), лауреат международных джазовых фестивалей Константин Корчагин (гитара) и недавний (2016 г.) выпускник ЮУрГИИ (отделение «Инструменты эстрадного оркестра») Никита Баталов (бас-гитара, контрабас).



Константин Корчагин – выдающийся джазовый гитарист, участник множества международных джазовых фестивалей – уже девять лет работает в «Маэстро Аккордеоне». До этого он преподавал в МаГК им. М. Глинки (Магнитогорск), затем в Челябинске (ЮУрГИИ), работал солистом в Бигбэнде под упр. С. Бережнова. Совершенно потрясающе прозвучали откровения двух гитаристов (Константин Корчагин в дуэте с Валерием Сундаревым), которые втянули в свой джазовый искромётный и остроумный диалог весь зал.

Украшением концерта стало выступление отца и сына – Константина и Анатолия Корчагиных. Лауреат Международного конкурса джазовых пианистов Анатолий Корчагин после получения академического среднего профессионального образования в Челябинске (ЮУрГИИ, класс профессора Н.Н. Рыбаковой) поступил в РАМ им. Гнесиных (Москва), выбрав карьеру джазового музыканта (преп. по специальности – известный в Москве джазовый пианист В.К. Тимо-

феев). Сам Анатолий говорит, что очень много получил от профессора РАМ им. Гнесиных А.В. Осейчука (класс ансамбля) и народного артиста А.О. Кролла, в оркестре которого он играл. Сейчас Анатолий успешно работает в Москве, периодически навещая Челябинск, осуществляя творческие проекты как исполнитель, выступая в концертах, и как педагог, давая мастер-классы и участвуя в Джаз-сейшн (рук. А. Бугаев, ЮУрГИИ). То, что Анатолий, несмотря на столь юные годы, совершенно блестящий пианист – мнение не только авторов статьи. В кулуарах – отзывы о бесспорном джазовом вкусе, чувстве меры, что очень сложно в джазе, т. к. многие пытаются «излишне» показать себя. А этому молодому человеку не нужно было себя показывать. Как говорят опытные музыканты, достаточно четырёх тактов, чтобы понять, насколько органично молодой музыкант впишется в музыкальный ансамбль со своим отцом, гитаристом, контрабасом, ударником и, безусловно, с лидером ансамбля Ольгой Парфентьевой. На высочайшем профессиональном уровне, с «живой» импровизацией были исполнены в этом составе произведения А. Пьяццоллы, Ф. Марокко, Р. Гальяно, А. Кролла. А композиция «Once I loved» («Однажды я любил») А.К. Жобима имела буквально магическое действие: зал слушал, затаив дыхание.

Органично в праздничный концерт вошёл известный и в международных кругах екатеринбургский дуэт аккордеонистов «Тет-а-тет»: Евгений Гуренко – талантливый музыкант, композитор, выпускник Уральской консерватории (2009 г.), лауреат международного конкурса и Надежда Кордюкова – выпускница Уральской консерватории, лауреат всероссийского конкурса, участница Мировой премьеры «Flyways». Дружба и творческое сотрудничество Ольги Парфентьевой с дуэтом – с 2007 года, времени, когда состоялся фестиваль «Аккордеонный мейнстрим», участниками которого были три ансамбля из трёх городов: Екатеринбург, Курган, Челябинск, выступившие с большими фестивальными концертами в этих городах.

Дуэт поздравил «Маэстро Аккордеон» исполнением нескольких виртуозных произведений. Наибольший восторг публики вызвало «Танго для Клода» Р. Гальяно.

Мягкий мужественный баритон солиста Челябинской филармонии Бориса Цыпышева перенёс нас в атмосферу парковых танцплощадок послевоенного времени и буквально заворожил, особенно слушателей старшего поколения («В парке Чаир», муз. К. Листова, сл. П. Арского.). Удивительно органичен ансамбль вокалиста и инструменталистов. Известно мнение Ольги Парфентьевой о том, что у них в ансамбле нет «несолистов»: вокальная партия плавно переходит в инструментальную, сплетаясь и переговариваясь между собой.

Интересно и как бы по-новому зазвучал «Маэстро Аккордеон» классическим аккомпанементом к классическому голосу лауреата международных конкурсов Натальи Кралиной. Чистое, звонкое сопрано, которое мы не раз слышали на сцене оперного театра, буквально «сразило» публику исполнением «O Sole mio» (муз. Э. ди Капуа, сл. Дж. Капулло) и «Джамайки» Т. Вилли.

Легендарный «Уральский диксиленд Игоря Бурко» в составе: художественный руководитель Валерий Сундарев (гитара), Виктор Риккер (ударные), Константин Щеглов (фортепиано), Стас Бернштейн (контрабас), Кристина Рыжковская (вокал), Иван Пона (труба), Дмитрий Перминов (саксофон), Сергей Пеньков (кларнет), Наиль Загидуллин (тромбон), Наталья Риккер (директор, ведущая), как всегда, достойный высшей похвалы, вызвал полный восторг слушателей. Вместе с «Маэстро Аккордеоном» они исполнили произведения классического джаза с поочерёдными импровизациями солистов под аплодисменты каждому из солистов, и далее – джазовую композицию с солирующей вокалисткой – Кристиной Рыжковской. Композиция воспринималась «на одном дыхании». Выражение «на одном дыхании» подходит ко всей программе, которая длилась больше двух часов. По окончании концерта публика долго не отпускала музыкантов: раздавались оглушительные аплодисменты, «браво» и «бис».

Полноправным участником программы предстала перед нами Наталья Риккер, гармонично, со знанием дела не только представлявшая в программе концерта исполнителей, но мягко и ненавязчиво посвящавшая публику в тайны стилей и жанров музыки, звучавшей на сцене, тем самым лишней раз подтвердив свой статус ведуще-

го специалиста-музыковеда в области эстрадно-джазового искусства на Южном Урале.

Вообще, исторически сложилось, что уже в процессе обучения аккордеонисты в силу недостаточности оригинального репертуара вынуждены были играть самую разнообразную музыку: для разных инструментов, разных эпох, различных составов. А посему каждый ученик вместе со своим педагогом становился аранжировщиком, проявляющим интерес к разнообразным жанрам, стилям, инструментам, эпохам, и просто в силу жизненной необходимости должен был знакомиться с музыкой совершенно необъятного масштаба. И, как нам кажется, художественный руководитель коллектива «Маэстро Аккордеон», сам того не осознавая (или осознавая), всю свою сознательную жизнь направлял и подпитывал свои творческие устремления этим бесконечным разнообразием. Отсюда и глубокое осмысление высокой классики. Отсюда и умение, талант к творческому общению, совместному музицированию с выдающимися музыкантами разных направлений.



Это ещё не конец истории. Нам предстоит осмысление творчества ансамбля, исходя из его огромного опыта сотрудничества с такими выдающимися музыкантами, как Анатолий Кролл и его квартет «Мы из джаза» и оркестр «Академик-Бэнд», Давид Голощёкин, Георгий Гаранян, Александр Осейчук, Валерий Гроховский, Игорь Бутман и его квартет, американка Дениз Перье, британец Джон Даунс, Даниил Крамер, Алексей Кузнецов, Владимир Фейертаг, американский джазовый аккордеонист Арт Ван Дамм.

Собственно говоря, весь предыдущий опыт общения с этими музыкантами и с многочисленными участниками, игравшими с Ольгой Парфентьевой: заслуженной артисткой РФ Еленой Омельницкой (аккордеон) – 1989–2011, бас-гитаристом Валерием Секретовым и барабанщиком Сергеем Соколовым (1996), «Уральским диксилендом» (с 2001), Виктором Грозой (контрабас) и Вячеславом Солодовником (барабаны) – 2004, бас-гитаристом Сергеем Корчагиным и барабанщиком Эндой Фрумкиным (2005), скрипачкой Татьяной Галкиной и пианисткой Натальей Гущиной (2006), вокалистами академического и эстрадного направлений: Павлом Калачёвым, Алиной Анищенко, Галиной Сбродовой, Еленой Белявской, Александром Самойленко, лауреатом Грушинского фестиваля авторской песни Еленой Гришиной, духовым оркестром, камерным оркестром «Классика», гитаристом группы «Шико» Игорем Петровым, гитаристом группы «Томас» Михаилом Адимовым, баянистом Николаем Малыгиным, барабанщиком Николаем Гурьевым и басистом Владимиром Риккером (2007), басистом Григорием Молчановым (2012)... – и весь этот блестящий результат, на наш взгляд, и есть результат коллективного творчества, коллективного разума.

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

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

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

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

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

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

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

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

Адрес редакции: 454091, область Челябинская, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41, каб. 113.  
Тел.: (8-351) 790-07-04; (8-351) 263-35-95.  
E-mail: onr@uyrgii.ru.