

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

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

**Научно-практический журнал
№ 3 (35)
ноябрь 2022**

12+

Челябинск
2022

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 3 (35)

ноябрь 2022

Научно-практический журнал.

Издается с 2011 года.

Выходит три раза в год.

ISSN 2227-2577

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

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

УЧРЕДИТЕЛЬ:

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

ИЗДАТЕЛЬ:

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

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

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

При использовании опубликованных материалов ссылка на журнал обязательна.

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

Подписано в печать 11.11.2022 г.
Дата выхода в свет 16.11.2022 г.
Формат 60×84/8. Заказ № 74
Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.
Цена свободная

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

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

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2022
© Авторы, 2022

**РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ
СОВЕТ**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор –

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

Заместители главного редактора –

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

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

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

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

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

Ответственные за выпуск –

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

<i>Ахмедиева Елена Владимировна</i> <i>Калинская Елена Альбертовна</i> РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОГО СЛУХА В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА.....	6
<i>Баканач Елена Анатольевна</i> <i>Растворова Наталья Валерьевна</i> ВТОРАЯ СОНАТА А.Н. СКРЯБИНА: ВОПРОСЫ ОБРАЗНОГО СОДЕРЖАНИЯ И ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ.....	12
<i>Досанова Алма Абилхановна</i> ФОРМИРОВАНИЕ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА КАЗАХСТАНА КАК КАТЕГОРИИ МУЗЫКОЗНАНИЯ.....	16
<i>Досанова Камила Каировна</i> <i>Альпеисова Гульнар Туякбаевна</i> ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КАЗАХСТАНЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР.....	24
<i>Кузнецова Евгения Юрьевна</i> <i>Каллиников Артем Олегович</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ ГРАФИКИ СЭНЭН МАНГИ НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖУРНАЛА WEEKLY SHONEN JUMP.....	32
<i>Секретова Лариса Адольфовна</i> ТРАДИЦИИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ПРЕПОДАВАНИИ ГАРМОНИИ. НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКА.....	39
<i>Семионова Тамара Васильевна</i> <i>Роговец Ольга Викторовна</i> СМЕНА ДОМИНАНТ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА: ОТ АРТИСТА БАЛЕТА К ПЕДАГОГУ.....	44
<i>Слуева Ольга Валентиновна</i> <i>Федулов Алексей Алексеевич</i> <i>Чернов Дмитрий Алексеевич</i> <i>Ихно Валерия Юрьевна</i> ЗНАЧЕНИЕ ПОЭТАПНОГО РАЗВИТИЯ ИГРОВЫХ НАВЫКОВ ЛЕВОЙ РУКИ ГИТАРИСТА.....	48
<i>Степанова Наталья Викторовна</i> НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ.....	54
<i>Тошкувватов Бахромжон Нортोजи угли</i> <i>Степанова Наталья Викторовна</i> НОВЫЙ ТИП БАРИТОНА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ.....	60
<i>Трифонова Галина Семеновна</i> ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ЧЕЛЯБИНСКА 3. 1960-70-е годы, вторая волна модернизма. «Сколько шейных позвонков в портретах Габриэляна?».....	65

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Байбекова Камила Рашидовна</i> <i>Хайдарова Насиба Адхамовна</i> ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО И ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКОГО КОММЕНТАРИЯ В ЖАНРЕ МИНИАТЮР (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ПОХОД ПО МЕТАМ» В.П. АСТАФЬЕВА ИЗ СБОРНИКА МИНИАТЮР «ЗАТЕСИ»).....	70
<i>Волчков Михаил Владимирович</i> НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: ОТ ИСТОКОВ К РЕАЛИЯМ СОВРЕМЕННОСТИ.....	75
<i>Галимова Наиля Вагизовна</i> ТИПОГРАФИКА: БУКВЕННЫЙ ДИЗАЙН В ПЕЧАТНОЙ КУЛЬТУРЕ.....	80
<i>Марков Александр Викторович</i> РОМАН О ШОСТАКОВИЧЕ КАК ПОДТЕКСТ ТРИЛОГИИ ПУТЕШЕСТВИЙ О. СЕДАКОВОЙ.....	84

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

<i>Ивлев Никита Николаевич</i> ЖЕНСКИЙ ПОДВИГ В ТЫЛУ И НА ФРОНТЕ. ИТОГИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЮУРГИИ ИМ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ГЕРОИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В НАШИХ СЕМЬЯХ» В 2020–2021 ГГ.....	90
<i>Яновский Олег Павлович</i> <i>Куштъм Евгения Александровна</i> <i>Костюк Ольга Николаевна</i> <i>Кочетова Ольга Владимировна</i> ТВОРЧЕСКИЕ МАСТЕРСКИЕ «НОВОЕ ПЕРЕДВИЖНИЧЕСТВО» СОСТОЯЛИСЬ В ЮУРГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО.....	97
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	99

CONTENTS

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

<i>Elena Akhmedieva</i> <i>Elena Kaminskaya</i> DEVELOPMENT OF VOCAL EAR IN THE PROCESS OF EDUCATION OF A MUSICIAN.....	6
<i>Elena Bakanach</i> <i>Natalya Rastvorova</i> THE SECOND SONATA BY A.N. SCRIBIN: QUESTIONS OF FIGURATIVE CONTENT AND GENRE ORIGINALITY	12
<i>Alma Dossanova</i> FORMATION OF AMATEUR SONGWRITING IN KAZAKHSTAN AS A CATEGORY OF MUSICOLOGY.....	16
<i>Kamila Dossanova</i> <i>Gulnar Alpeisova</i> VOCAL AND INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN KAZAKHSTAN: HISTORICAL OVERVIEW	24
<i>Evgenia Kuznetsova</i> <i>Artem Kalinnikov</i> TRANSFORMATION OF SHONEN MANGA GRAPHICS BASED ON THE ANALYSIS OF WORKS OF THE MAGAZINE «WEEKLY SHONEN JUMP».....	32
<i>Larisa Sekretova</i> TRADITIONS OF P.I. TCHAIKOVSKY IN TEACHING HARMONY AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURY	39
<i>Tamara Semionova</i> <i>Olga Rogovets</i> THE DOMINANTS CHANGING OF CHOREOGRAPHER'S ACTIVITY: FROM BALLET DANCER TO TEACHER	44
<i>Natalia Stepanova</i> SOME FEATURES OF INTERPRETATION MODERN PIANO MINIATURES.....	54
<i>Olga Slueva</i> <i>Alexey Fedulov</i> <i>Dmitry Chernov</i> <i>Valeria Ihno</i> TO THE QUESTION OF THE DEVELOPMENT OF PLAYING SKILLS OF THE GUITARIST'S LEFT HAND.....	48
<i>Bahromjon Toshguyvatov</i> <i>Natalia Stepanova</i> A NEW TYPE OF BARITONE IN A MUSICAL DRAMA GIUSEPPE VERDI	60
<i>Galina Trifonova</i> OF THE HISTORIE ART IN CHELYABINSK 3. The 1960s-70s, the second wave of modernism. «How many cervical vertebrae are in the portraits of Gabrielyan?»	65

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Kamilya Baibekova</i> <i>Nasiba Khaidarova</i> FEATURES OF THE USE OF LINGUOCULTUROLOGICAL AND LINGUODIDACTIC COMMENTARY IN THE GENRE OF MINIATURES (ON THE EXAMPLE OF THE STORY «A HIKE IN THE MET» BY V.P. ASTAFYEV FROM THE COLLECTION OF MINIATURES «ZATESI»).....	70
<i>Mikhail Volchkov</i> FOLK INSTRUMENTAL PERFORMING ARTS THROUGH THE PRISM OF MASS CULTURE: FROM THE ORIGINS TO THE REALITIES OF MODERNITY	75
<i>Naila Galimova</i> TYPOGRAPHY: LETTER DESIGN IN PRINT CULTURE.....	80
<i>Alexander Markov</i> THE NOVEL ABOUT SHOSTAKOVICH AS A SUBTEXT OF THE TRAVEL TRILOGY BY O. SEDAKOVA	84

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

<i>Nikita Ivlev</i> WOMEN'S FEAT IN THE REAR AND AT THE FRONT. THE RESULTS OF THE ACTIVITIES OF THE RESEARCH LABORATORY OF THE TCHAIKOVSKY LAW SCHOOL «HEROES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN OUR FAMILIES» IN 2020–2021	90
---	----

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО

И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Для цитирования: Ахмедиева, Е.В. Развитие вокального слуха в процессе воспитания музыканта / Е.В. Ахмедиева, Е.А. Каминская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 6–11. – Библиогр.: с. 10 (11 назв.).

УДК 78

Ахмедиева Елена Владимировна,
АНО ВО «Институт современного искусства», аспирант
E-mail: elena.axmedieva@mail.ru
Россия, г. Москва

Каминская Елена Альбертовна,
доктор культурологии, кандидат педагогических наук;
АНО ВО «Институт современного искусства»,
проректор по учебно-методической работе
E-mail: kaminskaya@mail.ru
Россия, г. Москва

РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОГО СЛУХА В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА

Аннотация. Автор раскрывает в статье один из аспектов воспитания музыканта. Выявлено, что традиционно в то время как у инструменталистов развивают музыкальный слух, у вокалистов – вокальный. Доказывается необходимость развития вокального слуха в процессе воспитания музыканта. Указывается, что для получения эффекта необходим комплексный подход с учетом особенностей уникальных подходов педагога.

Ключевые слова: музыкант; воспитание; вокальный слух; развитие.

Elena Akhmedieva,
Moscow Institute of Modern Art, Graduate Student
E-mail: elena.axmedieva@mail.ru
Russia, Moscow

Elena Kaminskaya,
Doctor of Cultural Studies, Candidate of Pedagogical Sciences;
Moscow Institute of Modern Art,
Vice-Rector for Educational and Methodical Work
E-mail: elena.axmedieva@mail.ru
Russia, Moscow

DEVELOPMENT OF VOCAL EAR IN THE PROCESS OF EDUCATION OF A MUSICIAN

Annotation. In the article the author reveals one of the aspects of the upbringing of a musician. It was discovered that traditionally while musicians develop musical ear, vocalists develop vocal ear. The necessity of vocal ear development in the process of education of a musician is proved. It is indicated that in order to obtain the effect, an integrated approach is required, taking into account the peculiarities of the unique approaches of the teacher.

Keywords: musician; education; vocal ear; development.

Проблема воспитания подрастающего поколения как глобальная задача государства остается актуальной на всех этапах развития

общества. Она предполагает адекватную передачу следующему поколению накопленного опыта на основе использования средств обу-

чения и воспитания. Данная проблема также затрагивает вопрос воспитания гармоничной личности, способной адаптироваться к меняющимся условиям внешней среды.

Воспитание музыканта – достаточно сложный и многогранный процесс. Это связано со спецификой такой сферы искусства, как музыка. В связи с этим можно сказать, что это междисциплинарный процесс, поскольку охватывает различные сферы знаний.

Прежде всего, при воспитании музыканта помимо педагогики особую актуальность имеет музыкальная эстетика и, как следствие, – нравственно-эстетическое воспитание. Важна психология, которая позволяет развивать личность. Многие авторы сходятся во мнении, что любая личность должна работать над выработкой способности к активной творческой деятельности во всех жизненных сферах, повышать уровень культуры, эстетических зна-

ний и чувств, развивать их [7, с. 63]. То есть, процесс воспитания личности в целом и музыканта в частности – комплексный процесс.

Необходимость сохранения достижений музыкального искусства, передающего дух прошедших эпох, ставит перед педагогом задачи воспитания не просто посредника в передаче знаний, но творческой личности, способной пропустить через собственную чувственную сферу любое музыкальное произведение, наполнить его современными способами выражения и донести до слушателя, затронув уже его чувства.

В указанном процессе важным является развитие у начинающего музыканта способности работать творчески и трансформировать поступающий музыкальный материал в своем индивидуальном стиле. В результате, схема работы с учеником выглядит следующим образом:



Рисунок 1. Схема развития музыканта [1, с. 78–79]

Данная схема определяет основные направления работы. При этом нужно учитывать, что педагог должен увлечь подопечного, развить в нем своего рода страсть, стремление любоваться и получать удовольствие от музыки, что также, наряду с эмоционально-чувственной, затрагивает мотивационную сферу.

Дополнительно стоит подчеркнуть, что для музыкантов параллельно должно происходить освоение музыки как таковой. В соответствии с этапами, предложенными Б.Л. Яворским еще в XX веке, процесс должен развиваться следующим образом [5, с. 28–30]:

– накопление музыкальных впечатлений;

- спонтанное выражение творческого начала в зрительных, сенсорно-моторных и речевых проявлениях;
- импровизирование – двигательное, музыкальное, литературно-речевое;
- создание оригинальных композиций как отражение впечатления;
- музыкальное творчество.

В ходе реализации данного алгоритма появился термин «музыкальное воспитание», целью которого являлось развитие творческих способностей посредством сочетания слушания музыки, хорового пения и движения под музыку. Примечательно, что ряд ученых поддерживал идеи сочетания различных видов

деятельности в процессе музыкального образования и воспитания (Н.Л. Гродзенская [2], В.Н. Шацкая [11] и др.). Другие, наоборот, были противниками такого подхода (К. Мартинсен [8]).

Указывалось на важность обучения слушанию музыки. При этом такая проблема, как неспособность детей долго слушать музыку, преодолевалась через подготовку к слушанию, краткое слушание на первом этапе, структурирование музыкального произведения и использование метода сравнения.

Н.Л. Гродзенская разработала методику поэтапного обучения слушанию.

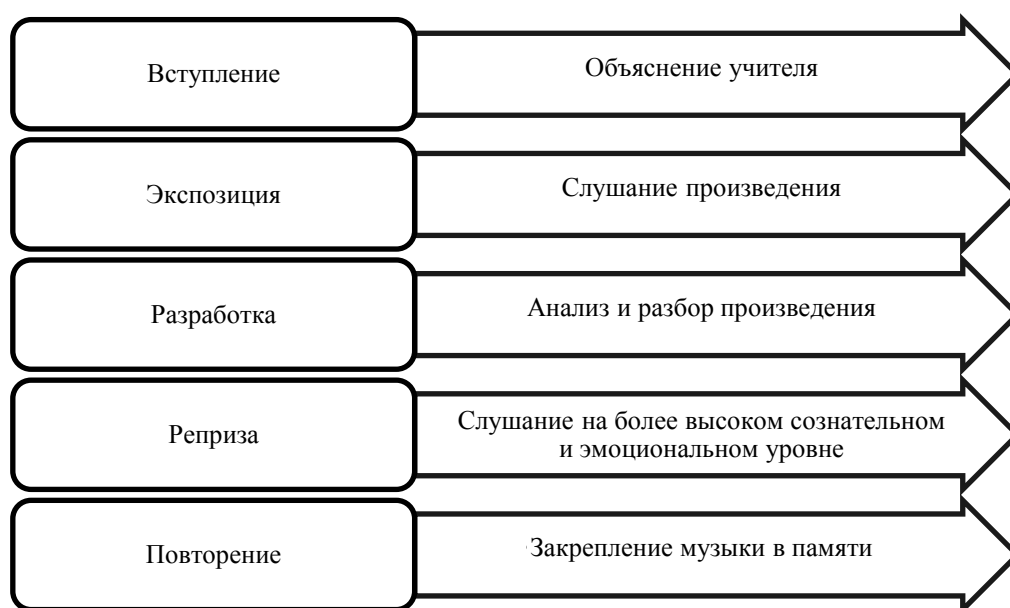


Рисунок 2. Этапы прослушивания музыкального произведения по Н.Л. Гродзенской [2, с. 32]

В данной методике наиболее важным для развития музыкального слуха является экспозиция или непосредственное слушание. Среди требований, которые предъявляются к данному этапу, – предоставление качественно звучащего материала.

Практики настаивают на том, что в процессе воспитания музыканта необходимо развивать культуру звука. Она выражается не только в технических навыках хорошего звука, но и в способности воспринимать его. В связи с этим понятна необходимость развития музыкального слуха в целом и вокального слуха в частности.

В советский период по данной проблеме работал ряд ученых (И.К. Назаренко, В.Л. Чаплина, В.П. Морозов, В.И. Коробка, А.М. Егоров, М. Ризаева и другие). За рубежом также прорабатывались вопросы развития вокального слуха (Ф. Ноттебохм, Р. Бактон, В. Землин и другие).

На современном этапе развития проблематики появилось достаточно много работ как в России (С.Б. Новиков, А.Г. Сенцова, Л.В. Ясинских, И. Фан, О.В. Казакова и др.), так и за рубежом (Дж. МкДэниел, Р. Гиффорд, С. Амброс, А. Томас и др.). Как правило, они разнятся по подходам для того или иного возраста, профессии, группы вокалистов, организации, применяемых техник и других аспектов. Литературы достаточно много, однако проблема развития вокального слуха в процессе воспитания музыканта остается недостаточно раскрытой. Об этом свидетельствует развитие такой научной дисциплины, как вокальная педагогика.

Теоретической основой данного направления является физиология. Необходимые данные можно обнаружить в работах таких известных ученых, как И.М. Сеченов, И.П. Павлов, А.Г. Иванов-Смоленский, Н.И. Красногорский и др. За рубежом в развитии вокального

слуха заметны две теории образования звука в голосовом аппарате человека как аспект проблемы развития вокального слуха: миоэластическая теория А. Феррейна, связывающая извлечение звука со строением гортани, и нейроронаксическая теория Р. Юссона, указывающая на возбудимость возвратного нерва при формировании частоты звука [9].

Вокальный слух представляет собой особый чувственный комплекс, позволяющий успешно контролировать работу вокального аппарата во время пения, при слушании – это способность различать особенности тембра голоса. Человек, овладевающий вокальным слухом, должен понять принцип звукообразования [6, с. 3]. В его основе лежит музыкальный слух (способность воспринимать, осознавать услышанное и воспроизводить высоту музыкальных звуков), отсутствие которого препятствует развитию вокального слуха [4, с. 31].

Развитие вокального слуха реализуется через прохождение следующих этапов [3, с. 5]:

- слуховое внимание;
- сравнение и сопоставление различных звуковых образцов;
- попытки воспроизведения;
- анализ полученного звучания с эстетической точки зрения;
- внутреннее пение с опорой на внешнее звучание эталона;
- новые попытки воспроизведения;
- обобщение слуховых впечатлений и усвоение теоретических знаний;
- введение понятия о том, что услышали и узнали;
- наглядное объяснение понятия;
- достижение требуемого качества звучания в собственном исполнении;
- исполнение на основе постоянного самоконтроля.

Помимо этого стоит отметить ряд приемов, направленных на формирование слухового восприятия и вокально-слуховых представлений [10]. Их можно классифицировать по определенным группам.

1. Демонстрация:

- представление теоретической информации о качестве певческого звука и элементах музыкальной выразительности через личный опыт обучающихся;
- педагог демонстрирует звук, ученики сосредотачиваются и вслушиваются для дальнейшего анализа услышанного;
- демонстрация осуществляется посредством детских музыкальных инструментов;

- разные задания по звуковедению, вокализируемому слогу, динамике, тембру, тональности, эмоциональной выразительности и т. п.

2. Изображение звука:

- отражение направления движения мелодии графическими способами (при помощи рисунка, схемы, графика, ручных знаков, нотной записи);
- диктанты.

3. Использование мыслительных процессов:

- сравнение (сравнение нескольких вариантов и выбор лучшего; сопоставление разных песен);
- анализ (нахождение главного по смыслу слова в фразе);
- моделирование образа (представление первого звука до воспроизведения);
- создание творческого продукта (придумывание названия к каждому новому куплету песни, отражающего основной смысл содержания).

4. Развитие техники.

Развитие голоса:

- выработка активного *piano*;
- отдельные звуки голоса и музыкального инструмента повторяются для выделения высоты тона из тембра;
- выделение особо трудных интонационных оборотов в специальные упражнения, которые исполняются в разных тональностях со словами или вокализацией;
- при восходящих интервалах верхний звук исполняется в позиции нижнего и наоборот;
- вокализация легким стаккатированным звуком на гласный «у» (уточнение интонации и снятие форсировки);
- вокализация на слог «лю» с целью выравнивания тембрового звучания, достижения кантилены, отгачивания фразировки и пр.

Синхронизация:

- подстраивание высоты голоса к звуку камертона, музыкального инструмента, голосу учителя, группы исполнителей с наиболее развитым слухом;
- настройка на тональность перед началом пения.

Артикуляция:

- произношение текста активным шепотом;
- артикуляция «про себя» при внешнем звучании;
- проговаривание слов песен нараспев на одной высоте;

- речевая декламация;
- выразительное чтение текста.

Управление телом:

- расширение ноздрей при входе до вдоха;
- управление дыхательными движениями;
- моделирование высоты звука движениями руки.

Приемы хорового пения:

- пение «по цепочке»;
- задержка звучания хора на отдельных звуках по руке дирижера;
- смена тональности с целью поиска наиболее удобной;
- выделение звуков из гармонических интервалов и аккордов и воспроизведение их хором в мелодическом и гармоническом вариантах и т. п.

Для того чтобы указанный процесс был успешным, необходимо ориентироваться на формирование у ученика внутреннего музыкально-вокального образа. Он поддерживается повествованием и показом педагога.

Специалисты по развитию вокального слуха рассматривают мышечное чувство как важный его компонент. Оно позволяет контролировать мышцы, участвующие в организации опоры дыхания и звука, в соблюдении формы аппарата. Сложность контроля заключается в малом количестве нервных окончаний, что не дает много ощущений. Соответственно, нужны техники для повышения чувствительности. К ним относятся глубокие способы контроля, аутогенная тренировка, мышечный контроль из практик йоги и другие.

Вторым важным компонентом вокального слуха является резонаторное чувство. Во время пения должны ощущаться вибрации от рецепторов, расположенных в слизистой оболочке бронхов, гортани, глотки, нёба и т. д. Для

этого необходим самоконтроль. А развитие мышечного и резонаторного чувств должно проводиться комплексно.

В то время как музыкальный слух предполагает умение слушать тембр, вокальный – умение слушать музыкальный аппарат другого певца, достигающего определенного звучания. Развитие вокального слуха достигается постоянными тренировками, что со временем переводит мышечную память в состояние рефлекса. Для музыканта-вокалиста – это путь к решению задач художественного произведения [4, с. 33].

Если рассматривать опыт развития вокального слуха у вокалистов по всему миру, единой системы принципов до настоящего времени не выработано. Каждая школа применяет свой подход. При этом, если говорить непосредственно о вокальном слухе, слуховые представления о звуке также различаются. Здесь в том числе играют роль слуховые представления педагога. Помимо этого слуховой опыт определяется культурными особенностями конкретного региона [10].

Как показывают рассмотренные данные, в процессе воспитания музыкантов делается упор на развитие музыкального слуха, а в процессе воспитания вокалистов – на развитие вокального слуха. Данный подход кажется логичным в силу специфики профессий. Вместе с тем происходит определенное упущение в силу особенностей слуховых ощущений в целом: они крайне нестабильны, что вызвано изменчивостью акустической обстановки. Это требует углубленной работы над слухом. В результате, становится актуальной интеграция практики подготовки музыкантов и вокалистов на основе богатого теоретического и практического материала, а также уникальных подходов конкретного педагога.

Литература:

1. Быкова, Т.Б. Воспитание начинающего музыканта-исполнителя / Т.Б. Быкова. – Текст : непосредственный // Обучение и воспитание: методики и практика. – 2015. – № 24. – С. 78–81.
2. Гродзенская, Н.Л. Школьники слушают музыку / Н.Л. Гродзенская. – Москва : Просвещение, 1969. – 77 с. – Текст : непосредственный.
3. Колпикова, О.П. Особенности формирования вокального слуха в процессе обучения сольному пению / О.П. Колпикова. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 4-4. – С. 1–8.
4. Коробка, В.И. Вокал в популярной музыке / В.И. Коробка. – Москва : Министерство культуры СССР, Всесоюзный научно-методический центр «Студия популярной музыки “Рекорд”», 1989. – 47 с. – Текст : непосредственный.
5. Ломакина, Н.С. Формирование слушательской музыкальной культуры школьников-подростков / Н.С. Ломакина. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2006. – № 10. – С. 28–30.

6. Морозов, В.П. Вокальный слух и голос / В.П. Морозов. – Москва : Музыка, 1965. – 88 с. – Текст : непосредственный.

7. Налбандьян, М.А. Педагогические условия социально-эстетического воспитания студентов вуза средствами искусства : специальность «Теория и методика профессионального образования» : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Налбандьян Маргарита Альбертовна ; Ставропольский государственный университет. – Ставрополь, 2002. – 207 с. – Текст : непосредственный.

8. Петрик, В.В. Слухо-моторные действия – показатель мышления музыканта-инструменталиста / В.В. Петрик. – Текст : непосредственный // Вестник науки и творчества. – 2020. – № 6 (54). – С. 5–15.

9. Присталов, И.К. Вокально-методические принципы в свете теории энергетического равновесия в исполнительском искусстве / И.К. Присталов. – Текст : непосредственный // Традиції та новациї у вищій архітектурно-художній освіті. – 2015. – № 4. – С. 88–92.

10. Филиппова, Ю.А. Вокальный слух у детей и пути его развития / Ю.А. Филиппова. – Текст : электронный // Всероссийский педагогический журнал «Педмастерство» PEDMASTERSTVO.RU : [сайт]. – URL: <https://www.pedmasterstvo.ru/categories/4/articles/750> (дата обращения: 14.10.2022).

11. Шацкая, В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В.Н. Шацкая – Москва : Просвещение, 1975. – 200 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Bykova, T.B. Vospitanie nachinayushchego muzykanta-iskolnitelya / T.B. Bykova. – Tekst : neposredstvennyy // Obuchenie i vospitanie: metodiki i praktika. – 2015. – № 24. – S. 78–81.

2. Grodzenskaya, N.L. Shkol'niki slushayut muzyku / N.L. Grodzenskaya. – Moskva : Prosveshchenie, 1969. – 77 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Kolpikova, O.P. Osobennosti formirovaniya vokal'nogo slukha v protsesse obucheniya sol'nomu peniyu / O.P. Kopikova. – Tekst : neposredstvennyy // Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk. – 2015. – № 4-4. – S. 1–8.

4. Korobka, V.I. Vokal v populyarnoy muzyke / V.I. Korobka. – Moskva : Ministerstvo kul'tury SSSR, Vsesoyuznyy nauchno-metodicheskiy tsentr «Studiya populyarnoy muzyki “Rekord”», 1989. – 47 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Lomakina, N.S. Formirovanie slushatel'skoy muzykal'noy kul'tury shkol'nikov-podrostkov / N.S. Lomakina. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka i vremya. – 2006. – № 10. – S. 28–30.

6. Morozov, V.P. Vokal'nyy slukh i golos / V.P. Morozov. – Moskva : Muzyka, 1965. – 88 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Nalband'yan, M.A. Pedagogicheskie usloviya sotsial'no-esteticheskogo vospitaniya studentov vuza sredstvami iskusstva : spetsial'nost' «Teoriya i metodika professional'nogo obrazovaniya» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Nalband'yan Margarita Al'bertovna ; Stavropol'skiy gosudarstvennyy universitet. – Stavropol', 2002. – 207 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Petrik, V.V. Slukho-motornye deystviya – pokazatel' myshleniya muzykanta-instrumentalista / V.V. Petrik. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik nauki i tvorchestva. – 2020. – № 6 (54). – S. 5–15.

9. Pristalov, I.K. Vokal'no-metodicheskie printsipy v svete teorii energeticheskogo ravnovesiya v ispolnitel'skom iskusstve / I.K. Pristalov. – Tekst : neposredstvennyy // Traditsii ta novatsii u vishchiy arkhitekturno-khudozhniy osviti. – 2015. – № 4. – S. 88–92.

10. Filippova, Yu.A. Vokal'nyy slukh u detey i puti ego razvitiya / Yu.A. Filippova. – Tekst : elektronnyy // Vserossiyskiy pedagogicheskiy zhurnal «Pedmasterstvo» PEDMASTERSTVO.RU : [sayt]. – URL: <https://www.pedmasterstvo.ru/categories/4/articles/750> (data obrashcheniya: 14.10.2022).

11. Shatskaya, V.N. Muzykal'no-esteticheskoe vospitanie detey i yunoshstva / V.N. Shatskaya – Moskva : Prosveshchenie, 1975. – 200 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Баканач, Е.А. Вторая соната А.Н. Скрябина: вопросы образного содержания и жанрового своеобразия / Е.А. Баканач. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 12–15. – Библиогр.: с. 15 (7 назв.).

УДК 781.6

Баканач Елена Анатольевна,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.05 Музыковедение

E-mail: lenabakanach@bk.ru

Россия, г. Челябинск

Научный руководитель:

Растворова Наталья Валерьевна,

кандидат искусствоведения, доцент;

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

E-mail: rastvorova2011@mail.ru

Россия, г. Челябинск

ВТОРАЯ СОНАТА А.Н. СКРЯБИНА: ВОПРОСЫ ОБРАЗНОГО СОДЕРЖАНИЯ И ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ

Аннотация. *Статья посвящена сочинению, относящемуся к раннему периоду творчества композитора. На основании структурно-интонационного анализа в работе раскрывается специфика трактовки Скрябиным сонатно-симфонического цикла и «морского» образного плана, обусловленного замыслом сочинения.*

Ключевые слова: *Скрябин; соната; программность; жанровое содержание; звукообразы моря.*

Elena Bakanach,

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

Student in the Specialty 53.05.05 Musicology

E-mail: lenabakanach@bk.ru

Russia, Chelyabinsk

Supervisor:

Natalya Rastvorova,

Ph.D. of Arts, Associate Professor;

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

Associate Professor of the Department of History, Music Theory and Composition

E-mail: rastvorova2011@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

THE SECOND SONATA BY A.N. SCRIBIN: QUESTIONS OF FIGURATIVE CONTENT AND GENRE ORIGINALITY

Annotation. *The article is devoted to the work relating to the early period of the composer's work. On the basis of structural-intonational analysis, the specifics of Scriabin's interpretation of the sonata-symphony cycle and the «marine» figurative plan, determined by the idea of the composition, are revealed.*

Keywords: *Scriabin; sonata; programming; genre content; sound images of the sea.*

Александр Николаевич Скрябин – один из ярчайших новаторов рубежа XIX – начала XX века, создатель новых звуковых миров, породивший целую плеяду последователей, чьих современное музыковедение относит к «русскому авангарду первой волны», или «раннему русскому авангарду» – интереснейшему явлению Серебряного века, оказавшему

существенное влияние на развитие музыкального искусства первой половины XX столетия [5, с. 589–622]. В ряду разнообразных жанров фортепианной музыки Скрябина наиболее значительное место занимает соната. В отличие от миниатюр, обычно воплощающих какое-либо одно господствующее переживание, в его крупных композициях нашли выражение

более сложные идейные замыслы. При этом на раннем этапе творчества композитора особое значение имеют три первые сонаты.

Эволюцию фортепианного творчества Скрябина можно разделить на три периода: ранний – до четвертой сонаты соч. 30 (уже относящейся к среднему периоду); средний – до «рубежной» пятой сонаты соч. 53 включительно; и поздний – от пятой сонаты до прелюдий соч. 74 и фактически самой поздней из сонат – восьмой соч. 66.

В раннем периоде легко обнаруживается влияние мелодизма любимых композиторов Скрябина – Шопена и Чайковского, а также преломление идей фортепианного творчества Лядова. Эти переосмысления не мешают становлению индивидуальности и самостоятельности автора.

В период с 1892 по 1913 год композитором написано десять сонат. Здесь, как и в симфонических произведениях, сказались программные тенденции скрябинского творчества, которые не ограничиваются воплощением пейзажных зарисовок или претворением философских взглядов автора. В его творчестве находит отражение характерная для сонат психологически напряженная, драматическая конфликтность образов.

Даже те сонаты, программность которых была конкретизирована автором, лишь впоследствии приобретали программные комментарии. Но эти комментарии к сонатам могут служить ценным источником ассоциаций, способствующих пониманию авторского замысла, причем многое роднит здесь Скрябина и Дебюсси. В частности – тонкие ассоциативные параллели, не прямые аналогии, а лишь намеки на избранный композитором объект наблюдения.

В сонате, рисующей звукообраз моря, налицо сжатие цикла (две части вместо трех) и обусловленность этой структуры самим замыслом показа разных состояний морской стихии. Скрябин говорил о том, что 1-я часть (*Andante*) рисует «тихую южную ночь, темное, глубокое море, ласкающий лунный свет, а вторая часть (*Presto*) – широкий, бурно волнующийся морской простор» [1, с. 16]. Но и без авторских комментариев перед нами невольно возникают образы морского простора.

Композитор не ставил перед собой задачу «описать» картины моря в мельчайших изобразительных подробностях и деталях, подобного рода конкретно-иллюстративный подход был чужд Скрябину. Музыка дополнялась, оформлялась в непосредственной связи с восприятием видений то спокойной, то встревоженной морской стихии, связанной с эмоци-

ональными состояниями автора в определенных моменты времени.

В поэтичных образах первой части сонаты отразились впечатления Скрябина от поездки в Крым (1897) и обретенное личное счастье. «Так сливаются морские дали», – говорил композитор о первых тактах своего произведения одному из первых ее исполнителей К.Н. Игумнову [1, с. 17]. Удивительно воплощение начальной темы. Ее внешне созерцательное спокойствие и сосредоточенная задумчивость, при явной внутренней напряженности, как бы предвещают драматизм дальнейших событий, возникают неясные стремления, таинственные зовы. Образ затуманенного «пастельного», но в то же время отнюдь не идиллического ночного пейзажа создают: тихая динамика, медленный темп и, вместе с тем, активный начальный скачок на октаву, а затем от квинты к приме – фанфарный мотив, который затем смягчается слигованностью аккорда, а также паузы с фермой. Далее краткие мотивы объединяются в четырехтакты. Стоит учесть и то, что по звукоцветовым соответствиям «gis» у Скрябина имеет синевелесоватый цвет. А по системе Римского-Корсакова эта тональность окрашена мрачным, темно-синим со стальным серовато-свинцовым отливом цветом, а также цветом зловещих грозных туч.

Второе предложение открывается повторением начального мотива на новой высоте (на квинту выше), уровень напряжения усиливается, динамичность развития подчеркивает незамкнутость главной партии, перерастающей в связующую (тт.13–22), где наблюдается процесс активного «преодоления» первой темы. Это улавливается и в структуре связующей темы – дробление с замыканием.

Вторая тема (т. 23, *tempo rubato*) не создает контраста первой, а углубляет и расширяет ее образный контекст. Эта тема сливается с предыдущей связующей и последующей заключительной. В ней практически отсутствует тоника, при этом особое место уделяется септаккорду II ступени, который встречается довольно часто. И в целом гармоническое оформление темы придает ей идеализированный, утонченный колорит, как будто бы мы смотрим на музыкальную марину глазами художника-романтика. Подобно ему мы можем чуть-чуть вслушаться в «музыку моря», вглядываясь в его необозримые дали и постигая тайны иных миров в соответствии с увлекавшими в то время Скрябина философскими концепциями («всеединства» Вл. Соловьева и Е. Трубецкого и «Тайной доктрины» Е. Блаватской).

В конце второго предложения побочной партии имеется структурное расширение: партия левой руки изложена в виде гармонической фигурации; ее ускорение в конце периода создает фактурное объединение побочной и заключительной партий, а затактовое вступление темы заключительной партии (т. 45), наложенное на окончание темы побочной, сливает эти разделы в одно целое.

С еще большей «акварельностью», мягкостью красок звучит заключительная партия (с 45 т.), однако по мере ее развертывания состояние спокойствия и умиротворения уступает место картине пробуждающейся водной стихии: мрачнеет общий колорит, словно наливаются свинцовой тяжестью морские волны, вызывая ощущение внутренней тревоги.

В разработке (т. 58–86) первая тема сжимается до проведения начального мотива зова главной партии. Затем следует связующее построение и вторая тема в «лунном» ми мажоре. Эта тональность утверждается в широко развитой заключительной партии. Разработка строится на приеме диалога, временами напоминая канон, в котором участвуют элементы главной и побочной партий (первый и третий – гл. п. и первый элемент – п. п.). Этот эпизод – кульминация образно-эмоционального развития первой части. Здесь ярко проявилось понимание виртуозных и колористических возможностей инструмента, характеризующее мастерство фортепианного письма Скрябина. Изобразительность в этом разделе выходит на первый план, открывая картину сверкающих бликов воды, ласковых переливов волн. Несомненно, элементов «фантазии» здесь больше, чем элементов «сонаты».

Как бы обрамляя этот развивающийся раздел и открывая репризу, уверенно на *ff* с акцентами появляется исходный мотив начальной темы, уже не в минорном, а в мажорном гармоническом обрамлении. Следом проходят темы связующей и заключительной партии. Первую часть заканчивает кода, в последних тактах которой, как напоминание, возникают те же затаенно-встревоженные изначальные зовы главной партии.

Интересна хронология написания частей этой сонаты. Вторая часть была написана раньше первой, в Генуе на берегу Адриатического моря. Форма *Presto* – сонатная без разработки.

Главная тема основана на «бурлящих» непрерывных фигурациях и по структуре представляет собой сложный период. Чувствующееся здесь приглушенное волнение (о чем свидетельствует тихая динамика, под-

черкнутое ремаркой «*sotto voce*») обусловлено бурлящим волнообразным движением – мелодическим потоком, который то словно возносит вверх, то низвергает тяжелые струи воды. Этот раздел как бы продолжает развивать образ надвигающейся бури, встревоженности, ощущение натисков ветра, которое появилось в заключительной партии в репризе *Andante*.

Второе предложение проводится уже на кварту выше и модулирует из *gis-moll* в *es-moll*. Но вот наше внимание отстраняется от борьбы моря с напором ветра и открывается необычайно красивая картина: полные влаги, темные, будто свинцовые тучи прорезают яркие лучи солнца, которые с одной стороны заставляют забыть все волнения и наслаждаться переливами света, а с другой – дают надежду, что природная стихия обойдет стороной заветный берег. В музыке отчетливо слышно восходящее движение по малому мажорному септаккорду, поддерживаемое арпеджио, а рисунки восьмых и четвертей в верхнем регистре вызывают ассоциации с одинокими каплями дождя.

Связующий раздел приводит к побочной партии (*ben marcato il canto*), ее мелодика представляет собой типично скрябинское патетическое высказывание речевого плана. Опора на плагальный гармонический оборот сообщает этой теме характер твердого утверждения, убежденности «оратора» в своей правоте. Секвентно перемещаясь, мелодия вступает в диалог с волнообразными мотивами в низком регистре и, будучи незамкнутой, перерастает в связующее построение, отмеченное вторжением «бурлящих» фраз главной партии. Реприза, где обе темы проходят в главной тональности, сохраняет это образное качество.

Вторая соната Скрябина пользуется популярностью у слушателей и исполнителей. Интересна интерпретация Рихтера, у которого данное сочинение предстает «больше «фантазией», чем «сонатой», и в ней выявлены не столько контрасты образов, сколько движения одного «сквозного» образа. Тонкая поэтичность этого сквозного образа моря («дыхания моря», по меткому определению Нейгауза) передается Рихтером вдохновенно и опять-таки (как и в миниатюрах Чайковского) не с пейзажной «изобразительностью», а «через настроение», по-тютчевски опозитизированно. Пианист воссоздает не столько картину, сколько воспоминание о ее переживании. В такой трактовке сонаты, далекой от принципов импрессионистической живописи, – проявление большой чуткости Рихтера к сущности скрябинской поэзии, проникновение в не-

повторимую специфичность мышления композитора, проявляющуюся даже на первых этапах его творчества» [2].

Соната-фантазия № 2 соч. 19 gis-moll (1892–1897, Генуя – Крым) – первый пример претворения Скрябиным принципов программности в жанре фортепианной сонаты. Это произведение интересно по замыслу и воплощению. Примечательна в сочинении трактовка сонатно-симфонического цикла, отсылающая к творчеству романтиков. Здесь ярко проявилось соединение принципов классической структуры и фантазийно-импровизационного начала.

Хорошо известно, что жанр сонаты у композитора претерпевает эволюцию от 4-частного цикла – к одночастному поэчному произведению. Аналогичные процессы происходят и в сфере симфонического творчества, где также наблюдается «сжатие событий во времени»

(Т. Левая): от шестичастной Первой симфонии к трехчастной Третьей («Божественной поэме») и одночастным «Поэме экстаза» и «Прометею». Из десяти сонат композитора № 1, № 3 – четырехчастные, № 2 и № 4 – двухчастные, остальные – одночастные, причем уже в Третьей сонате исследователи находят прообразы замысла будущей «Мистерии» [3]. Идея программности ярко претворится в знаменитой Четвертой сонате, воссоздающей типично символистский образ звезды «то далекой и мерцающей, то превращающейся в яркий пожар». Программным началом будет определяться и поэмный композиционный план последующих одночастных сонат, теснейшим образом связанных с симфоническим творчеством композитора и воссоздающих разные образные грани музыкального космоса Скрябина.

Литература:

1. Дельсон, В.Ю. Фортепианные сонаты Скрябина / В.Ю. Дельсон. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961 – 47 с. – Текст : непосредственный.
2. Дельсон, В.Ю. Святослав Рихтер / В.Ю. Дельсон // Сайт Святослава Рихтера : [сайт]. – URL <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Delson/15.php> (дата обращения: 22.04.2022). – Текст : электронный.
3. Левая, Т.Н. А.Н. Скрябин / Т.Н. Левая. – Текст : непосредственный // История Русской музыки [в 10 томах]. – Москва : Музыка, 1997. – Т. 10 А. – С. 5–68.
4. Левая, Т.Н. Космос Скрябина / Т.Н. Левая. – Текст : непосредственный // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века ; ред.-сост. М. Арановский. – Москва : Гос. Ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, 1997. – С. 123–150.
5. Павчинский, С.Э. Сонатная форма произведений Скрябина / С.Э. Павчинский. – Москва : Музыка, 1979. – 236 с. – Текст : непосредственный.
6. Польшаева, Е. Звуковые открытия раннего русского авангарда / Е. Польшаева, Т. Старостина. – Текст : непосредственный // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. – Москва, 1997 – С. 589–622.
7. Энгель, Ю.Д. А.Н. Скрябин : биографический очерк / Ю.Д. Энгель. – Петроград : тип. Сириус, 1916. – 96 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Del'son, V.Yu. Fortepiannyye sonaty Skryabina / V.Yu. Del'son. – Moskva : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961 – 47 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Del'son, V.Yu. Svyatoslav Rikhter / V.Yu. Del'son // Sayt Svyatoslava Rikhtera : [sayt]. – URL <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Delson/15.php> (data obrashcheniya: 22.04.2022). – Tekst : elektronnyy.
3. Levaya, T.N. A.N. Skryabin / T.N. Levaya. – Tekst : neposredstvennyy // Istoriya Russkoy muzyki [v 10 tomakh]. – Moskva : Muzyka, 1997. – T. 10 A. – S. 5–68.
4. Levaya, T.N. Kosmos Skryabina / T.N. Levaya. – Tekst : neposredstvennyy // Russkaya muzyka i KhKh vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka ; red.-sost. M. Aranovskiy. – Moskva : Gos. In-t iskusstvovznaniya M-va kul'tury RF, 1997. – S. 123–150.
5. Pavchinskiy, S.E. Sonatnaya forma proizvedeniy Skryabina / S.E. Pavchinskiy. – Moskva : Muzyka, 1979. – 236 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Pol'dyaeva, E. Zvukovye otkrytiya rannego russkogo avangarda / E. Pol'dyaeva, T. Starostina. – Tekst : neposredstvennyy // Russkaya muzyka i KhKh vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka. – Moskva, 1997 – S. 589–622.
7. Engel', Yu.D. A.N. Skryabin : biograficheskiy ocherk / Yu.D. Engel'. – Petrograd : tip. Sirius, 1916. – 96 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Досанова, А.А. Формирование самодеятельного песнетворчества Казахстана как категории музыкознания / А.А. Досанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 16–23. – Библиогр.: с. 22 (19 назв.).

УДК 398. Д8

Досанова Алма Абилхановна,
кандидат педагогических наук;
Казахский национальный университет искусств,
доцент кафедры музыковедения и композиции
E-mail: alma82binara@mail.ru
Республика Казахстан, г. Астана

ФОРМИРОВАНИЕ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА КАЗАХСТАНА КАК КАТЕГОРИИ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Аннотация. Автор статьи рассматривает проблемы изучения самодеятельного песнетворчества музыкальной культуры Казахстана. Выделены основные отличия профессиональных и фольклорных музыкальных деятелей, которые связаны с закономерностью и спецификой их музыкального мышления. Процесс формирования самодеятельного песнетворчества как объекта музыкознания опирается на междисциплинарный подход, так как находится на стыке фольклористики, музыкознания, краеведения, культурологии и социологии музыки.

Ключевые слова: самодеятельное песнетворчество; фольклор; народно-профессиональная музыка; устная музыкальная традиция; социально-культурная деятельность.

Alma Dossanova,
Candidate of Pedagogical Sciences;
Kazakh National University of Arts,
Associate Professor of the Department of Musikology and Compozition
E-mail: alma82binara@mail.ru
Republic of Kazakhstan, Astana

FORMATION OF AMATEUR SONGWRITING IN KAZAKHSTAN AS A CATEGORY OF MUSICOLOGY

Annotation. The author of the article considers the problems of studying amateur songwriting of the musical culture of Kazakhstan. The main differences between professional and folk music figures are highlighted, which are associated with the regularity and specificity of their musical thinking. The process of formation of amateur songwriting as an object of musicology is based on an interdisciplinary approach, since it is at the junction of folklore studies, musicology, local history, cultural studies and the sociology of music.

Keywords: amateur songwriting; folklore; folk and professional music; oral musical tradition; socio-cultural activities.

В казахстанском звуковом пространстве самодеятельные песни занимают важное место. Они исполнялись и в домашнем кругу за дастарханом, и на различных концертах, звучали по радио и телевидению на протяжении многих десятилетий, обеспечив себе таким образом устойчивое существование в музыкальном быту народа. Однако до сих пор эти песни являются малоизученными, так как вызывают неоднозначные, противоположные мнения у исследователей и представителей академической музыки. Тем не менее, для представителей непрофессиональной среды музыкантов и аудитории слушателей эти песни представляют ценность, так как являются актом творчества.

Для того чтобы рассмотреть процесс формирования самодеятельной песни как категории музыкознания, необходимо сделать обзор научных исследований, посвященных самодеятельной песне, который поможет нам увидеть предмет исследования в историческом срезе.

Необходимо отметить, что существует большой пласт публикаций ненаучного характера, который посвящен авторам и их творчеству, в периодических изданиях местного, регионального и республиканского масштаба, также ноты песен публикуются в виде отдельных сборников самими авторами. Опираясь на эти факты, мы можем предположить, что не-

достаточное научное рассмотрение этого явления никак не влияет на широкое бытование, популярность и признание самодеятельных песен в современной культуре. Особенно это касается, как нам кажется, распространения и признания творчества самодеятельных авторов в масштабах своего города, региона или области.

По мнению Г. Абдрахман, недостаточность научного рассмотрения важного явления музыкальной культуры страны связана с некоторыми факторами. В первую очередь, это связано с тем, что самодеятельное песенное творчество отлично от объектов академической музыкальной науки, которыми являются «законченные, откristаллизовавшиеся, эстетически ценные произведения музыкального искусства, стиля, школы, художественного направления и т. д. В этом плане, – как пишет ученый, – любительское творчество скорее определенный социально-художественный срез культуры, образ жизни конкретных социальных слоев общества» [1, с. 5].

Следующим фактором является «изобилие материала для музыковедческого анализа», так как это требует «большой предварительной работы по конкретизации критериев и принципов отбора» [там же].

Третьим пунктом выступает то, что изданные нотные тексты не дают полного представления об итогах самодеятельного песенного творчества, так как «процесс бытования песен в естественных условиях происходит по законам бесписьменной культуры – они распространяются устным путем, в процессе живого интонирования, а значит, имеют множество исполнительских трактовок, сотворческих реализаций, не зафиксированных в нотах». Подобный процесс бытования самодеятельных песен сближает их с объектами изучения этномузыковедов – фольклорными образцами.

Однако самым важным пунктом, усложняющим изучение самодеятельных песен, по мнению ученого, является «сама природа явления, в том, что оно *принципиально несводимо в сумме отдельных песенных образцов, нотных текстов или аудиозаписей*» [там же]. Так как самодеятельные песни в первую очередь являются актом творчества, в котором авторы выводят на первый план сам процесс создания песен и не ставят целью сочинение произведений искусства, «самодеятельное песнетворчество включает в себя <...> *сам процесс творчества как самовыражение через музыкальное общение*» [1, с. 6].

Так как самодеятельная песня находится на стыке нескольких дисциплин, в данной статье мы будем опираться на исследования музыкальной фольклористики, культурологии, теоретического музыкознания, краеведения и социологии музыки, для того чтобы проследить процесс формирования самодеятельной песни как категории музыкознания.

Сначала нам хотелось бы определить содержание таких понятий, как «самодеятельный» и «любительский». В словаре русского языка дается следующее определение слову «самодеятельность» – «действующий самостоятельно, по собственному почину, собственными творческими силами; основанный на активных самостоятельных действиях, личном творчестве» [2]. То есть, рассматривая с общепhilosophической точки зрения, мы можем сказать, что самодеятельное творчество – это то творчество, для которого мотивацией является не внешняя необходимость, а внутренняя потребность.

Прослеживая путь термина в историческом ракурсе, мы обнаружим, что проявление научного интереса вообще к самодеятельному творчеству началось в 60–70-х годах XX века, в связи с появлением новой формы организации досуга масс – художественной самодеятельности (литература).

Интересно, что в документе «Идеологическая платформа Ассоциации пролетарских музыкантов» 1924 года четко определены задачи организации по развитию кружковой самодеятельности, в том числе помощь по «выявлению музыкального творчества рабочих и крестьянских масс» [3]. Масштабность движения художественной самодеятельности лучше всего иллюстрировали самодеятельные клубы и фестивали народного творчества, проводимые на уровнях от муниципального до всесоюзного.

Один из авторов дает следующее определение художественной самодеятельности, которое, на наш взгляд, как нельзя полно описывает явление в рамках социалистической действительности: «тип целенаправленной организации эстетической деятельности народных масс, в которой сочетаются и взаимодействуют различные виды исполнительского искусства, разные типы художественного творчества, развивающие традиции профессионального искусства и фольклора» [4]. Как мы видим из этого определения, понятие приобрело несколько ограниченное понимание, которое было скорректировано практикой того времени.

Тем не менее, для нас ценным является определение, данное Г. Абдрахман в основополагающем исследовании о самодеятельном песнетворчестве: «неорганизованная форма музыкального самовыражения, творческого саморазвития личности, не связанных с внешней необходимостью, а вызванных только внутренней потребностью, музыкальной одаренностью» [1].

Также мы заметили, что достаточно часто понятие «самодеятельный» взаимозаменяется и используется наравне с термином «любительский». В связи с этим, нам представляется необходимым остановиться и на нем, чтобы понять различия и сходства этих двух понятий. Исследователь Э. Алексеев считает «любительство» и «самодеятельность» фактически синонимами в сложившейся практике [5, с. 97].

Обратившись к словарям русского языка [2], мы видим, что исконно слово «любительство» использовалось наравне со словом «дилетанство», означая незнание дела на должном уровне. Однако с прошествием времени «любительство» как категория и понятие меняет свое толкование и значение. Некоторые исследователи в области эстетики под любительским художественным творчеством понимают «самодеятельность, ориентированную на профессиональное искусство» [6].

Любительство, являясь категорией социологической, обращено к тем деятелям, которые занимают в общественном разделении труда (с экономической точки зрения) промежуточное положение между профессионалами и фольклорными исполнителями. Если смотреть с точки зрения «профессиональный – непрофессиональный», то эту категорию исследователи относят к непрофессиональной деятельности.

Чтобы сформировать представление об этой категории в казахской музыкальной культуре, мы опираемся на исследования С. Елемановой, впервые научно обосновавшей возникновение и функционирование у казахов устной профессиональной школы. Здесь подчеркнем, что исследователь пишет о наличии любительского исполнительского пласта между профессиональным и фольклорным музицированием – это «образцы, несущие на себе отпечаток разных профессиональных и непрофессиональных стилей, великое множество народно-профессиональных песен, в различной мере адаптированных любительским исполнением, и народных, испытавших на себе воздействие стилистики народно-профессионального музици-

рования» [7]. Таким образом, мы видим, что любители в казахской культуре занимали промежуточное и важное место, делая доступными к исполнению песни народных профессионалов и музыкально обогащая фольклорное музицирование.

Музыкальный социолог А. Сохор так характеризует музыкантов-любителей – «это представители любых слоев общества <...>, для которых музыкальная деятельность (сочинение и исполнение) и в экономическом смысле, и согласно общественному мнению, и по убеждению самих ее субъектов служит *побочным* занятием, в лучшем случае дополнительной, а не основной профессией» [8].

Таким образом, делая вывод из вышесказанного, самодеятельность, представляя собой музыкальное явление, имеет под собой и другие факторы, такие, как экономический и социально-психологический. Это объясняется тем, что самодеятельное творчество и его результаты не являются для авторов песен источником дохода, и, как следствие, формируется отношение к художественной деятельности как к неосновной, побочной.

Исследователь Э. Алексеев также считает важным включить еще один фактор – музыковедческий. В условиях самодеятельности «отсутствует школа, осуществляющая передачу закрепляемых традицией навыков» [5], а так как в любой традиции, будь то в устно-профессиональной или письменной, передача осуществляется в рамках сформировавшихся школ, этот фактор, на наш взгляд, является весьма закономерным. Далее в нашем исследовании мы увидим на примере Клуба композиторов Караганды, что самодеятельные авторы объединяются в сообщества – платформы для реализации своих творческих замыслов и потребностей, однако вряд ли мы можем отнести подобные объединения к числу школ передачи композиторских традиций.

Связано это, на наш взгляд, с формированием каждого отдельно взятого самодеятельного автора в разной среде, где существуют разные формы общения с участием музыки. И уровень освоения, осознанного выявления норм музыкального языка и их преобразования самодеятельным автором влияет на их проецирование и воспроизведения в песнях. Далее мы поясним логику нашего мышления.

Музыкально-языковые нормы усваиваются так же, как и нормы вербального языка или стереотипов поведения каждым индивидом интуитивно. Вот что по этому поводу пишут психологи: «Исторически и этнически

определенная группа «задает» человеку не только систему нравственно-эстетических эталонов, но и весьма подробно регламентирует образцы повседневного поведения и стереотипы общения» [9]. Важно учесть, что так же, как для вербального языка, уровень освоения музыкального языка соответствует языку бытового общения, который и формирует основу, фонд непрофессионального музыкального мышления.

Таким образом, мы видим, что жизненная среда формирует музыкальное мышление каждой личности и дает возможность осуществлять коммуникацию в своем социальном и культурном окружении. Подобный тип восприятия и дальнейшей передачи музыкальной информации соответствует фольклорному мышлению, так как в нем, как правило, не нарушаются языковые нормы специально или сознательно, потому что для развития и преобразования этих норм и закономерностей необходимо осознание их наличия и типа. В свою очередь, это не входит в круг интересов носителей фольклора.

Необходимость и стремление выразить себя, выделиться в музыкальной среде, экспериментировать с музыкальным языком ставит вопрос о поиске новых выразительных средств для того, чтобы создать свое собственное индивидуальное, что в свою очередь делает необходимым накопление определенного опыта, расширение знаний и, теперь уже, овладение нормами профессионального музыкального языка. Подобное поведение является базой для специализации и становления профессионального музыканта.

Профессионализм, как мы уже упоминали выше, имеет под собой прочно заложенную в культуре социально-экономическую основу. Это в свою очередь стимулирует и подразумевает

Таблица 1

Носитель фольклорной традиции	Носитель профессиональной традиции
Соавтор	Автор
Приуроченность творчества к обрядам и бытовому музицированию	Самоценность творчества, направленность на восприятие
Бессознательное творчество в рамках законов традиции, не предполагает создание оригинального произведения	Осознанное стремление к художественному совершенству, творческой индивидуальности художественного произведения
Функция творчества – обрядовая, бытовая, сакрализованная	Ведущая функция творчества – эстетическая

Из проработанной литературы мы видим, что центральным качеством традиционной песенной культуры является стабильность, устойчивость типов творческой деятельности на протяжении длительного исторического времени.

вает высокий уровень творческой деятельности музыкантов. Правомерным для казахской культуры является и сложившийся в традиции тип музыканта-универсала. Его творческая многогранность и незаурядность проявлялись в искусном владении музыкальной и поэтической импровизацией, в мастерстве вокального и инструментального исполнения, ораторском искусстве, а также возможном включении элементов театрального и циркового действия. Такая многофункциональность профессиональной деятельности была необходимостью и условием их социального функционирования в обществе. Учитывая то, что они хранили и передавали знания по искусству, географии и истории народа, в первую очередь они выступали как творцы, создатели, интерпретирующие необходимую информацию в художественной форме. Их эстетической функцией было «приобщение обыкновенных, простых людей к божественному таинству искусства» (акыны). И эта функция была ключевой в их деятельности и определяла ее суть и цель.

В этой связи важно отметить состояние традиции, когда отсутствуют четкие границы, взаимодействуют и взаимопроникают фольклорные и профессиональные носители. Вместе с тем, профессиональный деятель, являясь знатоком традиции, в то же время является участником коллектива фольклорных носителей, то исполнитель фольклора никогда не выступал в роли создателя художественных произведений. Профессиональные и фольклорные деятели имеют противоположные характеристики, которые связаны со спецификой и закономерностями музыкального мышления их носителей. Эти особенности мы хотели бы отразить в таблице ниже.

Такой консерватизм песенных традиций и неспешная тема развития форм музицирования были обусловлены стабильным характером социально-экономических отношений среди казахов, устойчивостью кочевого быта и основных

общественных структур. В действительности во всех сферах духовной жизни казахов происходит консервация исконных форм и мотивов творчества, архаичных фольклорных жанров, основных принципов и норм религиозных, философских, эстетических и этических взглядов [10].

Огражденность в определенной степени казахского общества экономически от прямых воздействий извне оказала влияние и на специфику бытования песенных традиций. Стабильность социокультурной организации способствовала выработке и длительному сохранению сложного и слаженного функционирующего механизма жизнедеятельности песенных традиций, который обеспечивал постоянно возобновляемый процесс передачи и наследования традиционных типов носителей, форм бытования, самих песенных жанров и т. д. Такой процесс порождал устойчивый и непрерывный характер выдвижения из фольклорной среды ярких, талантливых личностей, которые проходили школу художественного мастерства и тем самым поддерживали дальнейшее развитие профессиональной песенной традиции казахов. То есть, социальным базисом, который обеспечивал «кадрами» традиционную песенную школу, был фольклорный пласт. Между тем переход из одной социокультурной формации в другую представлял собой длительный процесс, который состоит из нескольких этапов и предполагает качественные изменения творческого мышления носителя традиции. При этом роль первого этапа обучения, по мнению С. Елемановой [11], играло бытовое любительское музицирование, которое не было связано с обрядово-бытовой ситуацией и не предполагало обязательности сочинения и исполнения песен перед публикой.

Любительское музицирование тесно примыкало к сфере необрядового фольклора и представляло самостоятельный социокультурный пласт. Любительство не предполагало создания произведений высокой художественной ценности, но и не исключало этого. Такой тип творчества был формой самовыражения личности, которая реализует свои желания и творческий потенциал. Эта форма создавала возможности как для дальнейшего углубления в специфику песнетворчества, таким образом приводя к специализации и дальнейшему ее социальному закреплению – профессионализму, так и позволяла оставаться в рамках близкого к фольклорному воспроизведению бытового музицирования.

Исследователи, изучавшие фольклор и традиционную музыку в Казахстане, оставили

обширные свидетельства распространения непрофессионального по характеру деятельности музицирования «для себя» в повседневной жизни казахов [12; 13; 14; 15; 16]. По свидетельству исследователя М. Фетисова [17], показано ясное разделение любительской импровизации от профессионального искусства импровизации. А. Затаевич выделяет любителей в своих работах как отдельную социальную группу носителей песенного творчества казахов.

Ежедневная музыкальная практика песенного общения казахов предполагала различный уровень любителей. Спектр возможностей – от приблизившихся к профессионалам до тех, кто не ушел далеко от носителей фольклорной традиции.

Так как в Казахстане было очень широко распространено любительское музицирование, оно поддерживало высокий уровень музыкальности, которым отличалась слушательская среда казахского общества. Такое положение дел обеспечивало выдвижение из этого сообщества музыкально развитых людей только самых одаренных, которые становились «центрами всеобщей притягательности» [18]. И в то же время высокий уровень музыкального образования слушателей провоцировал процесс постоянного повышения критериев художественной ценности песенного и исполнительского творчества профессионалов. Любительство, представляя собой важный элемент структуры казахской песенной традиции, выявляло талантливых индивидуалов и выполняло функции по пополнению рядов профессионалов.

Таким образом, мы видим, что в традиционном обществе казахов в промежутке между двумя типами музыкального мышления и овладения музыкальным языком (фольклор и профессиональное мышление) находилось «любительское» мышление.

Ситуация в казахском обществе меняется вместе с переходом казахов на оседлый тип уклада жизни. Стремительно идет индустриализация общества, особенно крупных городов, областных центров, которые начали углублять обособление и расслоение жизненных укладов города и села, усилились процессы социальной миграции внутри СССР и между регионами страны, изменилась этническая структура и расширились межнациональные контакты, а также стали развиваться средства массовой информации.

Такие критичные изменения стали деструктивными для культуры традиционного типа. Потому что в кочевом обществе духовная

культура была неотделима от общественной системы жизни, была слита с ней. Особенно хочется отметить, что такое переустройство общества оказало влияние на сферу фольклорного творчества, для которого основополагающими являлись принципы постоянства среды, стабильность структуры общества. Ранее интенсивно развивавшееся фольклорное творчество дольше сохранилось только в регионах этнически однородных, там, где социокультурные изменения занимали более длительное время.

Здесь хочется отметить, что столь существенные основополагающие изменения бытования традиционных форм творчества были вызваны новой политикой советского государства и концепцией национального развития народов, входящих в Союз. Основа этой концепции сводилась к созданию в национальных республиках «искусства современного типа как системы национально окрашенных школ» [19], которая повторяет по своей структуре европейское искусство.

Развитие национальных традиций не входило в концепцию нового советского государства. Кроме всего прочего национальная форма профессионализма долгое время вообще не признавалась. Это обстоятельство повлияло на дальнейшую жизнедеятельность культуры в целом.

В Казахстане, как и в других советских республиках, начали создавать систему профессиональной организации музыкальной деятельности, звенья которой основывались на нормах европейской письменной музыкальной культуры. Адаптация этой системы к национальным условиям республики проходила путем придания ей «национальной окраски» через введение отдельных элементов и внешних атрибутов казахской музыки, исполнительских традиций в письменном варианте, а также вовлечение в становление казахских традиционных музыкантов-профессионалов. Здесь мы хотим рассмотреть структуру профессиональной музыкальной деятельности.

В советский период система музыкального образования стала основываться на трехступенчатом цикле по подготовке музыкантов-профессионалов – начальное, среднее и высшее звенья. Это касается и композиторов, когда будущего композитора обучают по общим музыкально-теоретическим дисциплинам – сольфеджио, теория музыки, полифония, гармония, АМП и т. д. Эти предметы предполагают освоение жанров, композиционных закономерностей и музыкально-выразительных

средств европейского классического искусства. Результатом является то, что композиторы создают произведения в рамках жанров и композиционных и формообразующих норм европейской музыки. Говоря здесь о народно-профессиональной песенной традиции, отметим, что она продолжала активно функционировать, т.к. это было репрезентировано мастерами устно-профессиональной музыки, сформировавшимися в традиционной среде.

В Казахстане того периода произведения композиторов исполнялись в концертно-филармонической практике. Это обстоятельство стало решающим для распространения и популяризации первых казахских опер, симфоний и других произведений, написанных в европейской жанровой системе. Сразу хотим подчеркнуть контраст в формах бытования музыки в кочевой культуре. Музицирование осуществлялось в бытовой обстановке, юрте или на открытом воздухе и было составной частью форм бытового и художественного общения артиста и слушательской аудитории. Конечно, сейчас мы наблюдаем, что казахская традиционная музыка адаптировалась к новым условиям и формам бытования, но в концертных условиях она утратила свою импровизационность, так как структура номерного концерта предполагает временные ограничения.

Экономическая сторона деятельности казахстанских композиторов обеспечивается в основном заказчиком – государством. Это соответствует нормам письменной культуры, когда труд композитора оплачивается при наличии нотного текста, опуса, но вступает в противоречие с функционированием казахской устной культуры, так как фиксация искажает художественный результат. Так как у многих народных музыкантов не было академического музыкального образования, они не смогли преподавать в музыкальных учебных заведениях, стать членами Союза композиторов и т. д.

Немаловажна роль СМИ, которые пропагандируют престижность профессиональных композиторов письменной школы, почетные звания, признание музыкальных произведений, которые были созданы в рамках поддерживаемой государством профессиональной школы. Все это оказывает сильное влияние на социально-психологические ориентации слушателей и самих музыкантов. Преимущественное развитие письменного профессионализма привело к тому, что национальная среда сохранила традиционные установки, которые обеспечивают выдвижение из своих рядов музыкально одаренных личностей, и как следствие – деятельность этих

людей становится общественно значимой и необходимой. Так как композиторы письменной традиции не могут восполнить «пустоту» в структуре преемственности фольклорных носителей – любителей и устных профессионалов – эту функцию взяло на себя современное казахское любительское музицирование, которое всё ещё развивается на основе устной песенной традиции.

На данном историческом этапе самодеятельные авторы реализовывают функционирование традиционных форм песенного общения среди казахов, вобрав в себя то, что было вытеснено новыми концепциями развития культуры при СССР. Сейчас любительство совмещает в себе непрофессиональный, но также и направленный на эстетическое восприятие и наслаждение тип устно-профессионального творчества. Однако современные самодея-

тельные авторы, находясь вне механизма традиционного обучения и преемственности, не получают возможности дальнейшего развития, так как отсутствует система преемственности художественного опыта в рамках национальной традиции. Самодеятельные авторы не овладевают музыкально-языковыми закономерностями, а это является важнейшим условием создания высоких образцов художественного творчества.

Подводя итог, мы можем сказать, что современное самодеятельное песнетворчество Казахстана имеет глубокие корни в национальной песенной культуре и на данном этапе выполняет функции развития казахских традиционных песенных форм в новых социокультурных реалиях. Оно соединяет в себе как профессиональные, так и непрофессиональные формы песенной коммуникации народа.

Литература:

1. Абдрахман, Г.Б. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре / Г.Б. Абдрахман. – Алма-Ата : Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 176 с. – Текст : непосредственный.
2. Словарь русского языка : [в 4 томах] / РАН, Институт лингвистических исследований ; под ред. А.П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – Москва : Русский язык ; Полиграфресурсы, 1999. – Текст : непосредственный. Т. 2: К–О. – 736 с. – ISBN 5-200-02674-1 ; ISBN 5-87548-045-9.
3. Власова, Е.С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование / Е.С. Власова – Москва : Классика-XXI, 2010. – 456 с. : ил. – Текст : непосредственный.
4. Гусев, В.Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) / В. Гусев. – Текст : непосредственный // Современность и фольклор : сборник статей и материалов / под ред. Е.В. Гусева, А.А. Горковенко. – Москва : Музыка, 1977. – С. 10–12.
5. Алексеев, Э. Фольклор в контексте современной культуры / Э. Алексеев. – Москва : Советский композитор, 1988. – 98 с. – Текст : непосредственный.
6. Стрельцова, Е. Художественное любительство как социокультурный феномен / Е. Стрельцова. – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2016. – № 6 (73), сентябрь-октябрь. – С. 145–149.
7. Елеманова, С. Казахское традиционное песенное искусство. Генезис и семантика / С. Елеманова. – Алма-Ата : Дайк-пресс, 2000. – 73 с. – Текст : непосредственный.
8. Сохор, А. Социология и музыкальная культура / А. Сохор. – Текст : непосредственный // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Ленинград, 1980. – Вып. 1. – С. 70.
9. Коломинский, Я. Социальные эталоны как стабилизирующие факторы социальной психики / Я. Коломинский. – Текст : непосредственный // Вопросы психологии. – 1972. – № 1. – С. 99–110.
10. Жарасова, А. Казахский фольклор и проблема современной самодеятельной песни / А. Жарасова. – Текст : непосредственный // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. – Ленинград : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова, 1984. – 139 с.
11. Елеманова, С.А. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Елеманова Саида Абдрахимовна ; Ленинградский государственный университет. – Ленинград, 1984. – 204 с. – Текст : непосредственный.
12. Ермакович, Б. Песенная культура казахского народа / Б. Ермакович. – Алма-Ата : Академия Наук КазССР, 1966. – 179 с. – Текст : непосредственный.
13. Затаевич, А. 1000 песен казахского народа / А. Затаевич. – Алма-Ата : Дайк-пресс, 2002. – 610 с. – Текст : непосредственный.
14. Музыкальная фольклористика в Узбекистане. – Ташкент : Академия Наук КазССР, 1963. – 189 с. – Текст : непосредственный.

15. Ерзакович, Б. Казахский музыкальный фольклор / Б. Ерзакович, Б. Каракулов. – Алма-Ата : Наука, 1982. – 189 с. – Текст : непосредственный.
16. Диваев, А. Из области киргизского скотоводства / А. Диваев. – Текст : непосредственный // Туркменские ведомости. – 1905. – № 4. – С. 86–89.
17. Фетисов, М.И. Литературные связи России и Казахстана / М.И. Фетисов. – Москва : АН СССР, 1956. – 383 с. – Текст : непосредственный.
18. Нурланова, К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа / К.Ш. Нурланова. – Алма-Ата : Наука КазССР, 1987. – 174 с. – Текст : непосредственный.
19. Ержанова, З. Художественная критика 20-х годов об искусстве Советского Востока / З. Ержанова. – Текст : непосредственный // Культура кочевников на рубеже веков. – Алма-Ата, 1995. – С. 67–72.

References:

1. Abdrakhman, G.B. Sovremennoe samodeyatel'noe pesnetvorchestvo v kazakhskoy muzykal'noy kul'ture / G.B. Abdrakhman. – Alma-Ata : Fond Soros-Kazakhstan, 2002. – 176 s. – Текст : непосредственный.
2. Slovar' russkogo yazyka : [v 4 tomakh] / RAN, Institut lingvisticheskikh issledovaniy ; pod red. A.P. Evgen'evoy. – 4-e izd., ster. – Moskva : Russkiy yazyk ; Poligrafresursy, 1999. – Текст : непосредственный.
Т. 2: К–О. – 736 s. – ISBN 5-200-02674-1 ; ISBN 5-87548-045-9.
3. Vlasova, E.S. 1948 god v sovetskoy muzyke: dokumentirovannoe issledovanie / E.S. Vlasova – Moskva : Klassika-XXI, 2010. – 456 s. : il. – Текст : непосредственный.
4. Gusev, V.E. Fol'klor i sotsialisticheskaya kul'tura (k probleme sovremennogo fol'klorizma) / V. Gusev. – Текст : непосредственный // Sovremennost' i fol'klor : sbornik statey i materialov / pod red. E.V. Guseva, A.A. Gorkovenko. – Moskva : Muzyka, 1977. – С. 10–12.
5. Alekseev, E. Fol'klor v kontekste sovremennoy kul'tury / E. Alekseev. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1988. – 98 s. – Текст : непосредственный.
6. Strel'tsova, E. Khudozhestvennoe lyubitel'stvo kak sotsiokul'turnyy fenomen / E. Strel'tsova. – Текст : непосредственный // Vestnik MGUKI. – 2016. – № 6 (73), sentyabr'-oktyabr'. – С. 145–149.
7. Elemanova, S. Kazakhskoe traditsionnoe pesennoe iskusstvo. Genezis i semantika / S. Elemanova. – Alma-Ata : Dayk-press, 2000. – 73 s. – Текст : непосредственный.
8. Sokhor, A. Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura / A. Sokhor. – Текст : непосредственный // Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki. – Leningrad, 1980. – Vyp. 1. – С. 70.
9. Kolominskiy, Ya. Sotsial'nye etalony kak stabiliziruyushchie faktory sotsial'noy psikhiki / Ya. Kolominskiy. – Текст : непосредственный // Voprosy psikhologii. – 1972. – № 1. – С. 99–110.
10. Zharasova, A. Kazakhskiy fol'klor i problema sovremennoy samodeyatel'noy pesni / A. Zharasova. – Текст : непосредственный // Traditsionnyy fol'klor v sovremennoy khudozhestvennoy zhizni. – Leningrad : Leningradskiy gosudarstvennyy institut teatra, muzyki i kinematografii im. N.K. Cherkasova, 1984. – 139 s.
11. Elemanova, S.A. Professionalizm ustnoy traditsii v pesennoy kul'ture kazakhov : spetsial'nost' 17.00.02 «Музыкальное искусство» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Elemanova Saida Abdrakhimovna ; Leningradskiy gosudarstvennyy universitet. – Leningrad, 1984. – 204 s. – Текст : непосредственный.
12. Erzakovich, B. Pesennaya kul'tura kazakhskogo naroda / B. Erzakovich. – Alma-Ata : Akademiya Nauk KazSSSR, 1966. – 179 s. – Текст : непосредственный.
13. Zataevich, A. 1000 pesen kazakhskogo naroda / A. Zataevich. – Alma-Ata : Dayk-press, 2002. – 610 s. – Текст : непосредственный.
14. Muzykal'naya fol'kloristika v Uzbekistane. – Tashkent : Akademiya Nauk KazSSSR, 1963. – 189 s. – Текст : непосредственный.
15. Erzakovich, B. Kazakhskiy muzykal'nyy fol'klor / B. Erzakovich, B. Karakulov. – Alma-Ata : Nauka, 1982. – 189 s. – Текст : непосредственный.
16. Divaev, A. Iz oblasti kirgizskogo skotovodstva / A. Divaev. – Текст : непосредственный // Turkmenkie ведомости. – 1905. – № 4. – С. 86–89.
17. Fetisov, M.I. Literaturnye svyazi Rossii i Kazakhstana / M.I. Fetisov. – Moskva : AN SSSR, 1956. – 383 s. – Текст : непосредственный.
18. Nurlanova, K.Sh. Estetika khudozhestvennoy kul'tury kazakhskogo naroda / K.Sh. Nurlanova. – Alma-Ata : Nauka KazSSR, 1987. – 174 s. – Текст : непосредственный.
19. Erzhanova, Z. Khudozhestvennaya kritika 20-kh godov ob iskusstve Sovetskogo Vostoka / Z. Erzhanova. – Текст : непосредственный // Kul'tura kochevnikov na rubezhe vekov. – Alma-Ata, 1995. – С. 67–72.

Для цитирования: Досанова, К.К. Вокально-инструментальное исполнительство в Казахстане: исторический обзор / К.К. Досанова, Г.Т. Альпеисова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 24–31. – Библиогр.: с. 30 (5 назв.).

УДК 7.071.2:784/785(043.3)(574)

Досанова Камила Каировна,
кандидат педагогических наук, профессор;
Казахский национальный университет искусств,
профессор кафедры музыковедения и композиции
E-mail: kamiladosanova@mail.ru
Республика Казахстан, г. Астана

Альпеисова Гульнар Туякбаевна,
кандидат искусствоведения, профессор;
Казахский национальный университет искусств,
профессор кафедры музыковедения и композиции
E-mail: galpeissova@mail.ru
Республика Казахстан, г. Астана

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КАЗАХСТАНЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Аннотация. В статье проведен исторический обзор формирования и развития вокально-инструментального исполнительства в культуре Казахстана, раскрыты особенности национального в данном виде искусства. Проявление национальных особенностей в вокально-инструментальном исполнительстве выявлено на примере репертуарной политики ВИА. Отмечается, что поиски национального в репертуарной политике ВИА исходили из стремления популяризовать народные традиции посредством аранжировок фольклорных и народно-профессиональных песен, а также создания авторских песен в национальном стиле.

Ключевые слова: вокально-инструментальный ансамбль; группа; песня; культура; музыкальные традиции.

Kamila Dossanova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Professor;
Kazakh National University of Arts,
Professor of the Department of Musicology and Composition
E-mail: kamiladosanova@mail.ru
Republic of Kazakhstan, Astana

Gulnar Alpeisova,
Candidate of Art History, Professor;
Kazakh National University of Arts,
Professor of the Department of Musicology and Composition
E-mail: galpeissova@mail.ru
Republic of Kazakhstan, Astana

VOCAL AND INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN KAZAKHSTAN: HISTORICAL OVERVIEW

Annotation. The article provides a historical overview of the formation and development of vocal and instrumental performance in the culture of Kazakhstan, reveals the features of the national in this art form. The manifestation of national characteristics in vocal and instrumental performance was revealed on the example of the repertoire policy of the VIA. It is noted that the search for the national in the repertoire policy of the VIA came from the desire to popularize folk traditions through the arrangements of folklore and folk-professional songs, as well as the creation of author's songs in the national style.

Keywords: vocal-instrumental ensemble; group; song; culture; musical traditions.

Важным музыкальным направлением в культуре второй половины XX века является ансамблевое вокально-инструментальное исполнительство. Это явление интересно своей разнообразностью, которая бытовала в самодеятельном и профессиональном виде. Музыканты коллективов пребывали в роли вокалиста, инструменталиста, аранжировщика, композитора. В таком синтезе и проявляется исполнительская специфика вокально-инструментального ансамбля.

Одной из важнейших задач сегодняшнего музыкознания является привлечение особого внимания к вокально-инструментальным ансамблям, отражающим ценности и традиции казахского народа. Необходимо определить вклад вокально-инструментальных ансамблей в современную культуру страны, а также их роль в сохранении национального самосознания. В связи с этим возникает необходимость обратить внимание на процесс трансформации национальных инструментальных и песенных традиций в творчестве вокально-инструментальных ансамблей. Художественная позиция, направленность и репертуар этих коллективов могут быть показателем общих творческих достижений и исканий, реализации процесса развития казахстанской культуры.

Музыковедческая, культурологическая литература по избранной теме немногочисленна. Представляют интерес две докторские диссертации, посвященные искусству Казахстана. Авторы исследуют вокально-эстрадное исполнительство в ракурсе его поэтапного развития и историко-культурного пути в культуре Казахстана – диссертация И.Я. Кайсиди [1] и воплощения артистизма в творчестве его ярких исполнителей – диссертация Б.М. Мухитденовой [2]. История ВИА в 60–70-е годы XX века описывалась лишь в отдельных статьях журналистов, некоторые сведения имеются на российских и казахстанских сайтах. Интерес представляет статья Г.Ж. Мусагуловой, В.А. Дуйсенгалиевой «Современное состояние эстрадного музыкального искусства Казахстана: к проблеме популяризации исполнителей», в которой авторы рассматривают специфику использования фольклора в репертуаре ансамблей [3].

Для раскрытия вопроса вокально-инструментального исполнительства в Казахстане определим роль казахской песни в культуре XX века. Как известно, в процессе становления казахской советской культуры песня занимала важное место. Почти до 1940-х годов основным жанровым прототипом в функцио-

нировании сольной вокальной певческой формы была традиция профессионального песенного искусства. Песня продолжала традиции казахской музыкально-поэтической культуры и оставалась в русле ее интонационной сферы. Взаимодействие традиций и нововведений в исполнении песен основывалось на внедрении европейского концертного исполнения и восприятия, а также ее содержания. Постепенно формировались традиции советского искусства, которые сказались на исполнительстве академического, народно-профессионального и эстрадного пения. При этом народно-профессиональная песня звучала с домбровым инструментальным сопровождением.

В русле этих видов творчества формируется современная казахская песня – композиторская и самодеятельная (любительская), которая имела авторство, к какому бы виду творчества она ни принадлежала. Теперь песня стала жанром, в которой есть композитор и поэт. Таким образом, песня функционировала в трех видах музыкальной культуры того времени: академическое, народное и эстрадное.

Традиционная казахская песня со сложной музыкально-поэтической организацией и обязательным домбровым инструментальным сопровождением звучала как на концертах, так и в быту (народном, семейном). Это позволило ей просуществовать до наших дней и сохранить эту богатейшую часть наследия казахской культуры. Признаки взаимосвязи с профессионально-народными песенными традициями проявляются не только в способах выражения, но и в исполнительском стиле и жанровых разновидностях (песни, терме).

Считается, что эстрадное песенное искусство в Казахстане формируется в 30-е годы 20 века. Казахская популярная эстрадная песня приняла на себя важную функцию – сохранения элементов музыкальных традиций казахской песенности, но в других условиях. Песни эти были более просты по мелодико-ритмическому содержанию, композиции. Уровень усложнения зависел от стиля письма композитора, замысла и пр. Песни, звучащие в эстрадном исполнении, исполнялись на концертах, мероприятиях, в быту. Они быстро запоминались и легко повторялись. Это было связано с тем, что песни исполнялись не под аккомпанемент домбры, теперь сопровождение шло под другие инструменты европейского происхождения (баян, фортепиано). Это стало началом появления в казахском песенно-творчестве нового музыкального склада – го-

мофонно-гармонического. Сопровождение фортепиано, баяна, оркестра создавало также и требования новой культуры – гармонизации песен, что влияло на ее структуру и интонационность. Примерами таких песен может служить «Казахский вальс», «Бұлбұл» Л. Хамиди, «Қос қарлығаш» Е. Брусиловского. В этих песнях, написанных уже гомофонно-гармоническим стилем профессиональными композиторами, сохраняются некоторые интонационные черты казахской песенности.

Главное условие – преемственность современной песни с народным профессиональным искусством заключалось в единстве слова и казахской интонационности. Стиль современной песни, рожденной на казахском языке, несмотря ни на какое влияние, не утратил традиций казахской музыки («Алия» С. Байтерекова, «Арман» Т. Кажгалиева, «Қарағымай» К. Дуйсекеева и др.).

Как уже отмечалось, в современной казахской песне переплетены традиции национального певческого искусства и музыки для развлечения европейского типа. Постепенно создается новая стилистика на основе сочетания различных стилистических слоев. Поэтому в современной песне нашло свое отражение острое противоречие во взаимодействии разных пластов: традиций и разных стилей.

Самый важный элемент, который подвергся изменению – ритм. В казахской эстрадной песне, написанной на родном языке, происходит столкновение между ритмами аккомпанемента (позже ритм-бит) и музыкально-поэтической организации традиционной песни, между особенностями казахской стихотворной системы и ее мелодическим выражением. Кроме того, поэтические строки, являющиеся неотъемлемой частью традиционного жанра, также противоречат стилистическим принципам эстрадной песни. Эти противоречия в развитии эстрадной песни в различных стилистических направлениях связаны с появлением русского поэтического текста. Отсюда, уже к 1960–70-м годам сформировалось новое эстрадное певческое направление, в котором наметился процесс отдаления казахской песни от ее национальных корней.

Теперь в эстрадном искусстве сформировались условно три направления казахской песни: песни на казахском языке, сохранившие стилистические особенности национальной песни (песни Ш. Калдаякова, А. Бейсеуова и др.); песни на казахском языке, основанные на современной стилистике (Ж. Туякбаев «Атамекен», Е. Ынтыкбаев «Қазақ елі» и др.) и песни на рус-

ском языке, развивающие современную популярную и джазовую стилистику (песни Т. Мухамеджанова, К. Шилдебаева и др.)

Наряду с развитием жанра эстрадной песни сформировалась своеобразная манера исполняющих ее эстрадных певцов (С. Абусеитов, Л. Кесоглу, З. Койшыбаева, С. Тыныштыгулова, Р. Мусабаев, Н. Нусупжанов, А. Коразбаев, К. Кулыш, С. Нурмагамбетова, Р. Рымбаева, Б. Самединова, Н. Онербаев и др.).

С 1960-х годов активное становление и развитие вокально-инструментального исполнительства сыграло большую роль в дальнейшем функционировании казахской песни. Создание вокально-инструментальных ансамблей «Дос-Мукасан», «Гульдер», «Қаракөз», «Алтын дән», «Айгуль», «Арай», «Яшлык», «Жайык қызы», «Сыр Сұлу», «Жетысу», «Ұлытау» в значительной степени способствовало изменению казахской эстрадной песни. Также значительную роль в этом процессе сыграло открытие в 1965 г. студии эстрадно-циркового искусства (третья после Москвы и Киева), организованной Гульжихан Галиевой (сейчас это Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Ж. Елебекова). Благодаря этому учебному заведению развивалось и традиционное профессиональное певческое искусство: на концертной сцене появились такие яркие певцы, как Ж. Елебеков, Г. Курмангалиев, К. Байбосынов, Ж. Карменов и др.

Гульжихан Галиева в 1968 году организовала ансамбль «Гульдер» из талантливых девушек. Этот ансамбль, ставший «шаньраком» казахской эстрады, со дня своего основания занял особое место в сердцах зрителей. Руководитель-балетмейстер, деятель культуры – Раушан Бегжанова. В составе ансамбля – молодые талантливые певцы и танцоры, окончившие эстрадно-цирковую студию. Ансамбль «Гульдер» являл собой новое направление в эстрадном искусстве Казахстана. Они исполняли песни, танцевальные номера, композиции на народных казахских инструментах. Поэтому в названии ВИА часто употреблялось «молодежно-эстрадный ансамбль» или просто «ансамбль». В репертуаре ансамбля были казахские народные песни, песни советских и зарубежных композиторов, кюи, национальные танцы и танцы народов мира, айтыс. Многие песни стали шлягерами. По сути, ВИА «Гульдер» стал площадкой для выступления практически всех звезд эстрады нашей страны, давая путевку в большую жизнь. Свидетельством этого являются такие певцы, как Сара Тыныштыгулова, Рамазан Елибаев, Кай-

рат Байбосынов, Капаш Кулышева, Кудайберген Султанбаев, Роза Рымбаева, Сембек Жумагалиев, Асан Макашев, Нагима Ескалиева, Бахтияр Тайлакбаев, Макпал Жунусова, Майра Нуркенова, Бахыт Шадаева, Женис Искакова и многие другие.

ВИА «Гульдер» с концертами объездил 27 стран мира. Танцевальная труппа выступила в Индии, Монголии, Болгарии, Китае, на Кубе, в Израиле, Германии, Японии, Юго-Восточной Азии, Турции и других странах. Ансамбль часто выступал на многих мероприятиях, встречах глав государств и межправительственных мероприятиях. Неоценима роль ансамбля «Гульдер» в культуре и искусстве нашей страны. Их выступлений ждали с нетерпением в разных уголках республики и за рубежом. Ансамбль «Гульдер» до сих пор остается неизменно популярным и любимым народом.

Постепенно начинается активное появление ВИА в городах Казахстана. В 1960–80-е годы XX века функционировали ВИА «Алатау» (Жамбыл), «Арай», «Ариран», «Гульдер», «Дос-Мукасан», «Отырар сазы», «Яшлык» (Алматы), «Каракоз» (Жезказган), «Жайык кызы» (Атырау), «Жетысу» (Талдыкорган), «Сыр Сулу» (Кызылорда), «Улытау» (Караганда), «Эренгольд» (Павлодар) и др.

Среди них особое место занимает ВИА «Каракоз», создание которого приходится на 1967 год. Свой исторический путь он начал во Дворце культуры металлургов города Жезказгана. Металлурги и рабочие, но одаренные певцы и музыканты С. Сеилов, Б. Есмуканов, Ж. Сеилов стояли у истоков его создания. Позже присоединились А. Тусупбеков (бас-гитара), К. Амиралин (ритм-гитара), К. Кызымбетова (вокал), М. Сарыбаева (танец). Это были студенты, рабочие, металлурги, объединенные духом творчества, взаимопонимания, уважения. У ВИА «Каракоз» были общие творческие интересы, они научились владеть гитарами, хотя многие в группе играли на домбре, а Болат Есмуканов был мультиинструменталистом. Он умел играть на домбре, сырнае, гитаре. В группе был свой композитор – слепой от рождения певец Жаксыгельды Сеилов.

ВИА «Каракоз» просуществовал недолго в годы биг-битового бума, когда группы создавались очень активно. Не все созданные ансамбли имели долгую творческую судьбу, так и ВИА «Каракоз», будучи из провинциального города, не имея государственной поддержки, продюсера, недолго просуществовал в этом составе.

ВИА «Айгуль» – первый женский вокально-инструментальный ансамбль не только в КазССР, но и во всем Советском Союзе. Организовал ансамбль педагог и музыкант Марат Балтабаев в 1968 году, взяв за идею американский фильм «В джазе только девушки». В составе ВИА были студентки музыкального факультета Казахского ЖенПИ, поэтому репертуар в основном состоял из казахских песен. Также в репертуаре была советская и зарубежная песня, и пели девушки на разных языках: русском, украинском, молдавском, таджикском, испанском. Особенность вокально-инструментального исполнительства ансамбля заключалась в широком использовании казахских народных инструментов. Это стало возможным благодаря сотрудничеству с известным собирателем и исследователем казахских народных инструментов Б. Сарыбаевым. ВИА «Айгуль» помимо домбры, которую также первыми использовали в виде электроинструмента (электродомбра), применяли в своих композициях шан-кобыз, асатаяк. Именно эти казахские инструменты придавали вокально-инструментальному исполнительству ВИА «Айгуль» национальную характерность, чем привлекли внимание зарубежных слушателей.

Позже в Советском Союзе возникла мода на женские ВИА. Так, в Москве был организован ВИА «Девчата», этот задел был продолжен в эпоху перестройки – открылись женские группы хард-н-хэви («Примадонна», «Маркиза»). Хард-н-хэви (тяжелый метал) – течение между хард-роком и хэви-метал, расцвет которого приходится на 1980-е годы. Это направление не обошло стороной Казахстан. В 1989 году была создана хард-н-хэви группа Lamia (слово «ламия» означает демона, созданного из женщины).

Интересным представляется ВИА «Арай», чье вокально-инструментальное исполнительство связано с творчеством Р. Рымбаевой. С 1979 по 1987 годы она была в его составе. В 1982 году коллектив распался, но Роза Рымбаева предложила клавишнику Байгали Серкебаеву собрать новый состав ансамбля и был создан обновленный ВИА «Арай», в котором из прежнего состава остался только Б. Сыздыков (гитара).

Стиль вокально-инструментального исполнительства ансамбля изменился, и связано это было с тем, что участники нового состава сами сочиняли песни: Б. Серкебаев, Б. Шукенов и Б. Сыздыков стали композиторами и аранжировщиками. В. Миклошич (бас-гитара), серб по национальности, писал поэтические тек-

сты, был аранжировщиком. Идейным вдохновителем новых песен стал Б. Серкебаев. Вот так он высказался в интервью газете «Московский комсомолец»: «Мы стараемся объединить особенности казахского национального мелоса с гармоническим многообразием джаза и высокой динамикой рок-ритмов. Особый упор делаем на инструментальную часть произведений, оставляя каждому музыканту простор для импровизации» [4].

Таким образом, участники ВИА «Арай» писали собственные композиции, в которых переплетались различные направления: казахская интонационная сфера (фолк), панк-рок, поп-музыка, диско. Следующее изменение связано с выходом из состава ВИА Р. Рымбаевой. Участники продолжили свое творчество, но теперь это ВИА «Алма-Ата Студио», который перешел в новый виток своего триумфального шествия – «А-Студио».

Золотой страницей в истории вокально-инструментального исполнительства является творчество ансамбля «Дос-Мукасан». Он был создан в годы (1967), когда советскую культуру «взорвали» первые вокально-инструментальные ансамбли: «Поющие гитары», «Веселые ребята», «Голубые гитары» и другие. Во всех республиках появляются ВИА: «Орера» в Грузии, в Белоруссии «Песняры», на Украине «Кобза» и другие. В Казахстане тоже зажглась звезда – ансамбль «Дос-Мукасан». Он был создан студентами Казахского политехнического института им. В.И. Ленина и действительно произвел «революцию» на эстраде. Он «словно свежий ветер ворвался на музыкальную сцену 60-х годов прошлого столетия и до сих пор находится в верхних строчках рейтинга популярности» [5, с. 3]. Состав ансамбля – студенты без профессионального музыкального образования: Досым Сулеев, Мурат Кусаинов, Камит Санбаев, Меирбек Молдабеков, позже в качестве ударника к группе присоединился Александр Литвинов. Народные казахские песни «Құдаша», «Ауылың сіңіргізі» в обработке ансамбля стали настоящими хитами. А песня «Той жыры», написанная для свадьбы друзей, стала визитной карточкой всех казахских свадеб. «Дос-Мукасану» удалось гармонично соединить казахскую народную песенность с современными эстрадными ритмами. И народные песни «Жайдарман», «Құдаша», «Ахау бикем», «Ауылың сенің іргелі» в обработке М. Хусаинова звучали по-новому, современно, но в то же время пропагандировали казахскую культуру.

ВИА «Дос-Мукасан» участвовал в различных конкурсах. В 1973 году он стал призером конкурса лучших профессиональных исполнителей советской эстрады в Минске, где было много маститых конкурентов («Песняры», «Самоцветы», «Ялла»). «Дос-Мукасан», представляя Казахстан, выиграл специальный приз за лучшую обработку советской песни. Это была песня «Соловьи России» в исполнении Нуртаса Кусаинова. А следом, на X Всемирном молодежном фестивале в Берлине ансамбль завоевал золотую медаль. Яркая индивидуальность, искренность позволили ансамблю получить широкое признание мировой общественности. «Дос-Мукасан», ставший легендой казахской эстрады, подарил слушателям много песен, которые раскрывали яркие чувства любви, молодости, счастья.

Нельзя не сказать о народах, населяющих Казахстан – уйгурах, корейцах, немцах, дунганцах, русских, татарах, которые тоже создавали ВИА. В республике появились ВИА, которые отражали национальные черты песенности этих народов. Например, ВИА «Яшлык», которые внесли уйгурскую музыкальную традицию в вокально-инструментальное исполнительство. Возглавил ВИА талантливый музыкант М. Ахмадиев в 1974 году.

С обретением независимости нашего государства казахская эстрада приобрела новый характер. В те годы регулярно проводились конкурсы «Золотой диск» и международный фестиваль «Голос Азии» (1990–2004 гг.). В республике проводятся конкурсы эстрадного пения «Жас Канат». Многие из молодых талантов – композиторов и певцов – принимали участие в этих конкурсах. Главной целью международного эстрадного форума «Голос Азии» являлось формирование международного сотрудничества в странах Азии в области эстрадного искусства. Он пользовался огромной популярностью на всем постсоветском пространстве и за рубежом. В рамках фестиваля «Голос Азии» выступали М. Жунусова (1990 год, 2 премия), Б. Исаев (1996 год, Гран-при), М. Байтасов (1992 год, 3 премия), Б. Хаджимуканов (1995 год, 3 премия), В. Ступин (1998 год, 1 премия). Выступали на фестивале и яркие группы того времени: «Роксонаки» (направление «этнорок», 1991 год, 1 премия), «Жеруйык» (1991 год, 3 место).

В числе особенностей вокально-инструментального исполнительства можно назвать широкое введение казахских народных инструментов, в частности домбры. Дом-

бристом Ж. Енсеповым оригинально использовалось звучание домбры. Инструмент использовался в сочетании с новыми технологическими возможностями. Такое явление получило название ДЭККО (домбра, эстрада, кюй, компьютер). Оно было широко использовано в пропаганде казахской культуры в зарубежных странах (Франции, США, Англии, Германии, Кореи, Израиле, Турции и др.).

Период независимости ознаменовался возрастанием интереса к творческому наследию казахского народа, росту национального самосознания, возрождению традиций. Это сказалось и на вокально-инструментальном исполнительстве. Стали появляются новые группы в разных направлениях: рок, поп-музыка, фолк и других. Необходимо внести ясность, что после распада СССР название ВИА упразднилось, появилась свобода в названиях коллективов: группа, рок-группа, бит-квартет и т. д.

Важно отметить, что группы экспериментируют с разными направлениями, но в числе приоритетов теперь национальная музыка, поэтому в названиях стали появляться приставки «фолк» или «этно».

Талантливые вокально-инструментальные ансамбли привнесли в культуру новые веяния – разнообразное совмещение направлений современной эстрадной музыки и национальных музыкальных традиций. Новаторские поиски были вызваны не только новыми западно-культурными веяниями, но и желанием возродить национальный колорит в вокально-инструментальном исполнительстве. В этом ключе возникли группы Urker, АБК, «Улытау», «Жигиттер», «Орда», «МузАрт», «Парнас», «Серпер» и другие. Так, в 1994 году, в Алматы появилась группа Urker, которая одной из первых привнесла в вокально-инструментальное исполнительство национальные истоки. Своей миссией группа видит необходимость культурной консолидации казахской диаспоры в мире. Группа создавала композиции в стиле арт-рока – поджанра рок-музыки, который включал в себя авангард и экспериментальность. Композиции группы были направлены не на развлечение, а на философское осмысление жизни. Поэтому при написании песен руководителем группы А. Сагат обратился к поэзии К. Шакарима, М. Жумабаева, М. Макатаева. В 1977 году группа Urker записала первый альбом «Ансарым», выпустила первый клип, а популярность ей принесла песня «Наурыз». В 2008 году, после выступления в английском клубе, был запущен совместный проект

No Mad Karma. Его успехом стал сингл «27» (сингл – грампластинка, на каждой стороне которой записывается по одной композиции). Танцевальная версия этой композиции стала хитом в 2015 году.

Самая популярная группа середины 1990-х годов – АБК, композиции которой очень любят казахстанцы. В составе группы М. Арынбаев, К. Болманов, Е. Кокеев, которые продолжили европейский бум бойз-бэнд. В 1996 году вышел первый хит «Тамшылар», который сразу заявил о себе высоким профессионализмом и оригинальной аранжировкой. При этом содержание песни общезначимо – любовь к Родине, которую авторы выразили не использованием фольклора, а именно тем, что создали оригинальную современную казахскую песню, близкую казахской интонационности. К 2000 году группа распалась и Е. Кокеев организовал новую группу «К7».

В 1994 году в Казахстане зарождается рэп с возникновением рэп-команды Rap zone. В Актау появляется ДМХ («Долина маленьких хулиганов»), в Шымкенте – BlackCost в Алматы – GhettoDogs. Эти группы сразу нашли своего слушателя и завоевали популярность, что может говорить о создании школы казахскоязычного рэпа.

В 2001 году была создана группа «Улытау», творческое направление которой связано с инструментальным этнороком. Благодаря активным зарубежным гастролям, группа познакомила иностранных слушателей с богатейшей казахской музыкальной традицией.

В настоящее время вокально-инструментальное исполнительство развивается во многих направлениях. Реалиями современного его вида стали мировые стили – рэп, рок, поп, R&B, джаз и др. Параллельно существует подражание (стилизация) традиционных для казахской музыки черт. Использование казахских народных инструментов в вокально-инструментальном исполнительстве получило большое распространение – домбра, кобыза, сырнай, сыбызгы, жетыген. Многие песни сопровождаются их электронным звучанием.

Разрабатываются новые комбинированные проекты. Например, группа «Улытау» широко использует комбинации домбры, скрипки и электрогитары. Достижения этой группы, получившей Гран-При на многих конкурсах и фестивалях, говорят о том, что на сегодняшний день этот вид исполнительства актуален и востребован в направлении синтеза нацио-

нальных (домбры) и классических (скрипка, гитара) инструментов.

Популярность казахстанских бойз-групп растет. В этом ряду можно назвать группы «Орда», «МузАрт», квартет «Жігіттер» и другие. Квартет «Жігіттер», появившийся в 2013 году, исполняет казахские песни, которые полюбили миллионы слушателей. В составе группы начинали выступать четверо студентов: Е. Байжанов, Е. Канавев, Е. Нуржанов, Б. Абдраимов, затем Е. Нуржанова сменил М. Маханов. Репертуар группы составляют казахские песни лирического содержания. Особенному успеху способствуют красивые и мелодичные голоса участников.

Группа «Орда» (2002 год создания) экспериментировала в разных направлениях вокально-инструментального исполнительства: фолк, рок, поп-музыка, хип-хоп, R&B. И в каждом стиле исполнители показали интересные композиции на казахском, русском и английском языках. В 2009 году на телевизионной премии телеканала MUZZONE MUSIC AWARDS – 2009 (1-я Казахстанская музыкальная премия) им не было равных в номинациях «Лучший бойз-бэнд» и «Лучший клип».

Группа «МузАрт» (2001 год создания) возродила национальные традиции в вокально-инструментальном исполнительстве. М. Бесбаев, С. Майгазиев, К. Жанабилов, обладающие сильным национальным духом, проявили не только профессионализм в песне, но и благородство эстетического вкуса. Они обратили внимание на содержание музыки, ее поэтический текст. По сути, у них сформировался свой неповторимый стиль. В копилке достижений группы «МузАрт» – государственная молодежная премия «Дарын», победа в конкурсе «Алтын Самрук». «МузАрт» – это удачный образ независимого казахского музыкального искусства. После выхода «МузАрт» на сцене появились дуэты, трио, квартеты.

Литература:

1. Кайсиди, И.Г. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана : специальность 6D040800 «Искусство эстрады» : диссертация на соискание степени доктора философии (PhD) / Кайсиди Иоаннис Георгиевич ; Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова. – Алматы, 2018. – 151 с. – Текст : непосредственный.

2. Мухитденова, Б.М. Развитие искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей Казахстана : диссертация на соискание степени доктора философии (PhD) / Мухитденова Багым Максатовна ; Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова. – Алматы, 2018. – 159 с. – Текст : непосредственный.

3. Мусагулова, Г.Ж. Современное состояние эстрадного музыкального искусства Казахстана: к проблеме популяризации исполнителей / Г.Ж. Мусагулова, В.А. Дуйсенгалиева. – Текст : непосредственный // Наука и жизнь. – 2018. – № 4 (62). – С. 112–115.

В Казахстане существовали и гёрлз-бэнды. Один из наиболее ярких – группа «Рахат Лукум». С 2000 года она стала популярным «девичьим» ансамблем в республике. Вся страна распевала песню «Дикая роза», ставшую хитом.

Благодаря глобализации, сетям, интернету казахские эстрадные мелодии становятся все более узнаваемыми для слушателей всего мира. Новый виток в этом направлении сегодня осуществляет Димаш.

Таким образом, песня дала толчок развитию вокально-инструментального исполнительства в новом стиле «рэп» и привлекла к себе внимание молодежи. Поэтому благодаря вокально-инструментальному исполнительству, сохраняющему национальный колорит, песня живет и несет идеи слушателям. Вокально-инструментальное исполнительство выполняет преемственную задачу, соединяя прошлое, настоящее, будущее. Сегодня практика вокально-инструментальных групп выходит на новые рубежи. Это уже не только вид искусства, но и социально-культурное явление, ставшее составной частью шоу-бизнеса. Все больше превалирует зрелищная сторона, используются современные технические средства. Это во многом меняет сложившееся представление о вокально-инструментальных ансамблях. «В глобальных процессах, происходящих в XXI веке во всех отраслях культурной жизни страны, возникновение неординарных составов, таких, как этно, рок, поп, джаз-коллективы с их отличительной манерой исполнения и особым типом интонирования, вполне закономерно, в связи с художественно-эстетическими и духовными потребностями современного общества» [2, с. 138]. В этом контексте необходимо развивать вокально-инструментальное исполнительство, занимающее значительное место в массовой культуре, что позволяет быть этому искусству публичным, открытым, доступным.

4. Селицкий, В. Группа «Арай» и Роза Рымбаева (1979–1987) / В. Селицкий. – Текст : электронный // Литературный портал «Изба-читальня» : [сайт]. – URL: <https://www.chitalnya.ru/work/1319267/> (дата обращения: 22.08.2022).

5. Байдабеккызы, С. Феномен ансамбля «Дос-Мукасан» / С. Байдабеккызы. – Алматы : КазННТУ, 2017. – 138 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Kaysidi, I.G. Stanovlenie vokal'no-estradnogo ispolnitel'stva v sovremennom iskusstve Kazakhstana : spetsial'nost' 6D040800 «Iskusstvo estrady» : dissertatsiya na soiskanie stepeni doktora filosofii (PhD) / Kaysidi Ioannis Georgievich ; Kazakhskaya natsional'naya akademiya iskusstv im. T.K. Zhurgenova. – Almaty, 2018. – 151 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Mukhitdenova, B.M. Razvitie iskusstva muzykal'noy estrady i artistizma ispolniteley Kazakhstana : dissertatsiya na soiskanie stepeni doktora filosofii (PhD) / Mukhitdenova Bagym Maksatovna ; Kazakhskaya natsional'naya akademiya iskusstv im. T.K. Zhurgenova. – Almaty, 2018. – 159 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Musagulova, G.Zh. Sovremennoe sostoyanie estradnogo muzykal'nogo iskusstva Kazakhstana: k probleme populyarizatsii ispolniteley / G.Zh. Musagulova, V.A. Duysengalieva. – Tekst : neposredstvennyy // Nauka i zhizn'. – 2018. – № 4 (62). – С. 112–115.

4. Selitskiy, V. Gruppy «Aray» i Roza Rymbaeva (1979–1987) / V. Selitskiy. – Текст : электронный // Литературный портал «Изба-читальня» : [сайт]. – URL: <https://www.chitalnya.ru/work/1319267/> (дата обращения: 22.08.2022).

5. Baydabekkyzy, S. Fenomen ansamblya «Dos-Mukasan» / S. Baydabekkyzy. – Almaty : KazNITU, 2017. – 138 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Кузнецова, Е.Ю. Трансформация графики сёнэн манги на основе анализа произведений журнала Weekly Shonen Jump / Е.Ю. Кузнецова, А.О. Каллиников. – Текст : непосредственный // Искусствоведение: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 32–38. – Библиогр.: с. 38 (6 назв.).

УДК76.03/.09

Кузнецова Евгения Юрьевна,

кандидат искусствоведения;

АНО ВО «Поволжская академия образования и искусств

имени Святителя Алексия, митрополита Московского»,

доцент кафедры изобразительного искусства

E-mail: evgeniya2293@yandex.ru

Россия, г. Тольятти

Каллиников Артем Олегович,

АНО ВО «Поволжская академия образования и искусств

имени Святителя Алексия, митрополита Московского»,

обучающийся по направлению подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование»,

профиль «Изобразительное искусство»

E-mail: ak453g@gmail.com

Россия, г. Тольятти

ТРАНСФОРМАЦИЯ ГРАФИКИ СЁНЭН МАНГИ НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖУРНАЛА WEEKLY SHONEN JUMP

Аннотация. *Статья посвящена японскому искусству комиксов – манга. В рамках статьи кратко представляется общая информация об искусстве манги – особенности проектирования, издания, классификации по жанрам, а также дается подробный анализ графики наиболее популярного японского жанра манги – сёнэн на основе произведений журнала Weekly Shonen Jump. Иллюстрация сёнэн-манги рассматривается с точек зрения создания образа и применяемых графических средств.*

Ключевые слова: *сёнэн-манга; иллюстрация; графика; японское искусство.*

Evgenia Kuznetsova,

Candidate of Art Criticism;

The Volga Academy of Education and Arts in Honour of St. Alexius,

Associate Professor of the Department of Fine Arts

E-mail: evgeniya2293@yandex.ru

Russia, Tolyatti

Artem Kalinnikov,

The Volga Academy of Education and Arts in Honour of St. Alexius,

Student in the Direction of Training 44.03.01 Pedagogical Education, Profile Fine Arts

E-mail: ak453g@gmail.com

Russia, Tolyatti

TRANSFORMATION OF SHONEN MANGA GRAPHICS BASED ON THE ANALYSIS OF WORKS OF THE MAGAZINE «WEEKLY SHONEN JUMP»

Annotation. *The article is devoted to the Japanese art of comics - manga. Within the framework of the article, general information about the art of manga is briefly presented - features of design, publication, classification by genre, as well as an analysis of the graphics of the most popular Japanese manga genre –shonen based on the works of the Weekly Shonen Jump magazine. The illustration of a shonen manga is considered from the point of view of creating an image, the graphic means used.*

Keywords: *shonen manga; illustration; graphics; Japanese art.*

Для массового российского потребителя знакомство с японской поп-культурой вероятнее всего началось с аниме. Отечественные телеканалы в 90-х годах прошлого столетия с

интересом покупали права на его показ, фанаты записывали субтитры в интернете, а неофициальные переводы активно распространялись на DVD-дисках. Но не многие знают,

что большая часть выходящих аниме сериалов – это анимационная адаптация манги – японских комиксов, демонстрирующих слияние изобразительного, кинематографического и литературного искусств.

Манга для японской индустрии развлечений и искусства – это постоянное открытие новых авторов, поиск подходов к ведению истории, к стилю рисования, новых комбинаций жанров. Подобные графические романы производятся практически в каждой стране, но почему именно Япония дарит миру такое количество талантливых авторов комиксов? Одна из причин – история изобразительного искусства, которое всегда развивалась в синтезе с литературой и каллиграфией [1, с. 5], другая – не менее значимая – политика издательств, которая позволяет каждому начинающему японскому мангаке (автор идеи, художник, сценарист, дизайнер комикса) предоставить свою работу на рассмотрение опытным редакторам, в случае соответствия требованиям интересной манги, произведение может быть опубликовано в специализированном журнале или отправлено на конкурс [2]. Следует отметить, что для мангаки процесс создания комикса состоит из следующих этапов: выбор жанра, сеттинга, общей идеи произведения, тона повествования, создание оригинальных персонажей и определение стилистики рисунка, подходящей к жанру манги, разработка яркого, выразительного и запоминающегося дизайна героев.

Японская манга богата жанрами. Жанры манги принято разделять по целевой аудитории и сеттингу. По сеттингу жанры манги делятся на: боевик, боевые искусства, детектив, драму, комедию, мистику, научную фантастику и т. д. [3].

Отдельно стоит сказать о делении жанров по целевой аудитории:

- кодомо-манга предназначена для детей до 12 лет, носит развлекательный характер, в произведениях этого жанра отсутствуют сцены жестокости;

- сёдзё-манга предназначается для девочек и девушек с 12 и до 16–18 лет. Основа сюжета – любовные отношения. Герои данного жанра намеренно излишне красивы и утончены. Под жанром этой манги является махо-сёдзё, рассказывающая о приключениях героинь-девушек, наделенных магическими силами;

- сэйнэн-манга – это произведения, ориентированные на взрослую мужскую аудиторию. Характерные черты жанра – психоло-

гия и сатира. Обычно сюжет и иллюстративная составляющая реалистичны и мрачны;

- дзёсэй-манга ориентируется на женскую аудиторию. Сюжет в большинстве случаев повествует о повседневной жизни женщин, живущих в Японии. Стилль иллюстрации схож с мангой жанра «сёдзё», однако более реалистичен.

Один из интересных, имеющий особую целевую аудиторию – юношей с 12 до 18 лет и тему – освещение товарищества, соперничества, спорта и боевых действий – это жанр сёнэн (shonen). Как жанр, сёнэн существовал давно, но журналы, публикующие исключительно сёнэн мангу, появились только в послевоенное время.

Первым журналом, публикующим сёнэн мангу стал Manga Shonen (1947 – по н. в.), помимо него в наше время издаются такие журналы, как Weekly Shonen Magazine (1959 – по н. в.), Weekly Shonen Sunday (1959 – по н. в.) и Weekly Shonen Jump (1968 – по н. в.), которые также ориентируются на данный жанр. Именно на примере последнего, а именно Weekly Shonen Jump, самого успешного на сегодняшний день журнала в жанре сёнэн, будет рассмотрен путь трансформации графики в манге, рассчитанной на самый массовый сегмент рынка – подростков.

Для анализа графики было подобрано несколько самых ярких произведений журнала Weekly Shonen Jump, повлиявших на авторов будущих поколений, ассоциирующихся с определенными эпохами развития журнала, прозванными читателями, как золотой, серебряный и бронзовый век Weekly Shonen Jump.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов в репертуаре Weekly Shonen Jump преобладала спортивная манга, меха и детективы. В 1972 году, после закрытия одного из первых произведений, публикующихся в журнале «Харенти Гакуэн», мангака Го Нагаи начинает работать над новой мангой в жанре меха – Mazinger Z (рисунок 1а, б). С 1975 года Синдзи Хиромацу начинает писать Doberman Detective (рисунок 1в). Иллюстрации Mazinger Z и Doberman Detective отличаются от иллюстраций предыдущих произведений невероятной динамикой. Открытие графики данных произведений – широкое применение тоновых элементов – скринтонов, пришедших в индустрию манги из технологии печати и используемых в ней до сих пор – для покрытия скринтоном объекта достаточно лишь приложить шаблон и обрезать его по краям.



Рисунок 1. Графика журнала Weekly Shonen Jump в 70-х годах:
 а) обложка манги Mazinger Z; б) иллюстрация из манги Mazinger Z;
 в) обложка манги Doberman Detective

Золотой век для жанра сёнен настал в 80-х годах. В этот период в редакцию Weekly Shonen Jump пришел работать Акира Торияма. Первым крупным произведением А. Ториямы, которое опубликовали в Shonen Jump, был «Доктор Сламп» (рисунок 2а). Сюжет данной манги описывает события в деревне Пингвин Мура, где изобретатель Сэмбэй Норимаки собирает девочку-робота и называет её Аралэ Норимаки, которая путешествует среди людей, пытаясь понять человеческую природу. Манга публиковалась в журнале с 1980-го по 1984-й год. Стиль манги «Доктор Сламп» был вполне обычным для комедийных детских и подрост-

ковых историй, а потому для анализа более важна следующая работа автора – «Dragon Ball» (пер. «Жемчуг дракона»). Сюжет манги «Жемчуг дракона» основан на одном из классических китайских романов, популярном в Японии, – «Путешествие на Запад». Главный герой произведения, мальчик по имени Сон Гоку, учится боевым искусствам, изучает мир в поисках семи мистических предметов, которые известны как «жемчуг дракона» и способны исполнить любое желание. «Жемчуг дракона» считается одним из самых известных произведений в Японии и США, продажи томов этой манги превысили 150 млн копий.

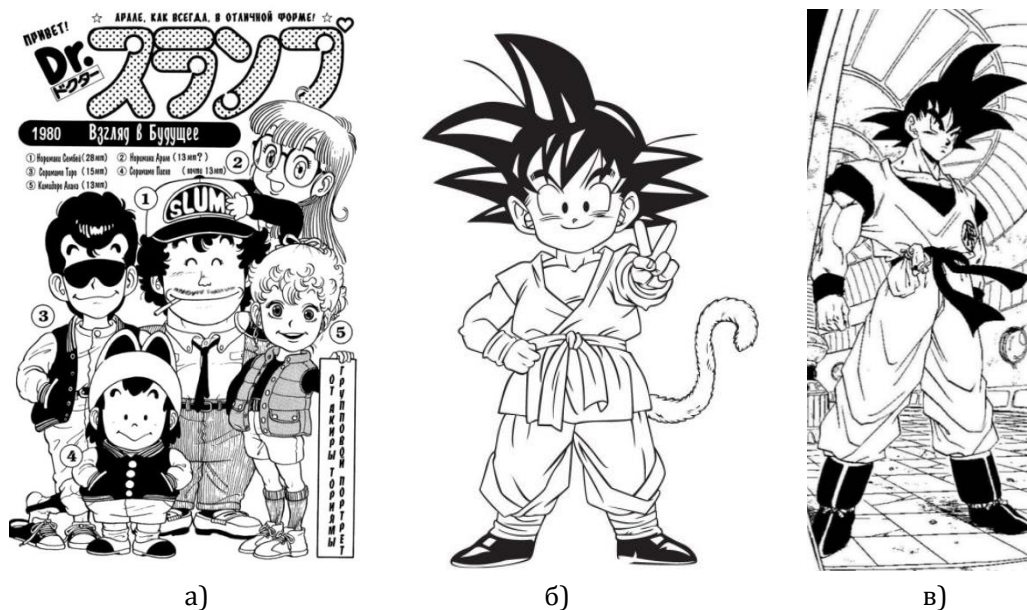


Рисунок 2. Работы Акиры Торияма:
 а) обложка манги «Доктор Сламп» в журнале Weekly Shonen Jump, 1980 г.;
 б) главный герой манги «Жемчуг дракона» – Сон Гоку, ранний дизайн;
 в) главный герой манги «Жемчуг дракона» – Сон Гоку, поздний дизайн

Проводя анализ иллюстративной составляющей, можно сказать, что в первых выпусках манга «Жемчуг дракона» имела стиль иллюстрации, схожий с прошлой работой автора – «Доктор Сламп» (рисунок 2б), но вместе с взрослением читателя, вырос и стиль произведения – герои из «пухлых человечков» стали более утонченными, а мускулистые мужчины с крупными головами, выразительными глазами и густыми прическами стали стереотипным образом представления манги

и аниме (рисунок 2в). Узнаваемый стиль манги «Жемчуг дракона» был подсмотрен и найден автором в фильмах с Джеки Чаном. Манга выходила с 1984 по 1995 гг. Стилистика данного произведения А. Ториямы повлияла на стиль работ мангаки 1980-х годов, а также и на некоторых современных авторов. Так, например, стиль иллюстрации манги «Семь смертных грехов», созданной в 2012–2020 гг. (рисунок 3) мангакой Судзуки Накабой, во многом вдохновлен стилем работ А. Ториямы.



Рисунок 3. Иллюстрация из манги «Семь смертных грехов», автор Судзуки Накаба

Также не менее культовыми произведениями стали «Невероятные приключения ДжоДжо» (1987 – н. в.) (рисунок 4а) от Хирохи-

ко Араки и «Слэм-данк» (1990–1996) (рисунок 4б), созданный Такэхико Иноуэ.



а)



б)

Рисунок 4. Графика произведений «Невероятные приключения ДжоДжо», автор Хирохико Араки и «Слэм-данк», автор Такэхико Иноуэ:

а) графика манги «Невероятные приключения ДжоДжо»;

б) графика манги «Слэм-данк»

Такэхико Иноуэ романтизировал баскетбол для читателей и увеличил популярность этой игры в Японии. Также его произведение «Слэм-данк» оказало развитие не только на «баскетбольную» мангу, но и на произведения, посвященные другим видам спорта. Графика произведения отлична от привычного черно-белого линейно-пятнового решения, характеризуется штриховой и тоновой проработкой,

что делает ее ближе к классическому карандашному рисунку. Энергичный штрих графики комикса призван передать характер движения и быстроту действий.

Говоря о творчестве Хирохико Араки, стоит отметить, что автор раскрепостил мангака на эксперименты с внешностью героев – так, яркие образы персонажей истории семьи Джостар из манги Х. Араки «Невероятные при-

ключения ДжоДжо» буквально рассказывают о характере и жизни героев благодаря особенностям внешности, одежды, прически и т. д. Манга «Невероятные приключения ДжоДжо» повествует о борьбе добра и зла, отправляя читателя в 1890 год, в Англию, где главный герой – Джонатан, сын богатого британского помещика Джорджа Джостара, вынужден делить дом вместе с новым сводным братом – Дио Брандо, желающим заполучить наследство. Создавая графику и образы героев комикса, автор вдохновляется нестандартными

реферансами. Так, например, Джостары первой классической трилогии, как признается сам автор, намеренно «возвышенны» над обычными людьми и навеяны образами героев античной культуры. Появление мускулистых героев автор обосновывает вдохновением популярными на тот момент кинофильмами – «Терминатор» и «Рэмбо». Позже автор использовал в качестве референсов греческие и римские скульптуры, образы героев обложек журналов высокой моды (рисунок 5а).



Рисунок 5. Влияние индустрии моды на графику манги «Невероятные приключения ДжоДжо»: а) сравнение иллюстрации из манги «Невероятные приключения ДжоДжо» с референсом – фото в модном журнале; б) Герои манги в одежде бренда Гуччи

Увлечение модой и ее трендами привело к тому, что в 2011 году Х.Араки и бренд Гуччи объявили о коллаборации в ходе которой герои «Невероятные приключения ДжоДжо» примеряют на себя одежду модного бренда (рисунок

5б). Главное правило, которого придерживается Х.Араки – графика и образность каждой новой истории франшизы «Невероятные приключения ДжоДжо» не должна быть похожа на остальные, что хорошо отражено на рисунке 6.



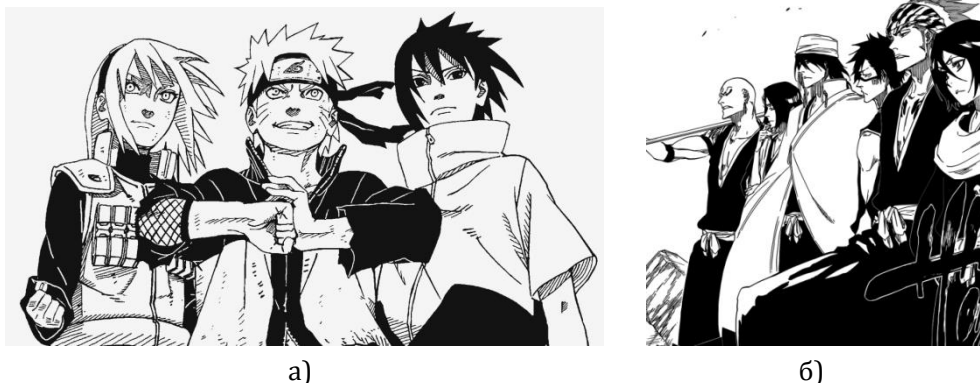
Рисунок 6. Эволюция графики главных героев манги «Невероятные приключения ДжоДжо»

«Невероятные приключения ДжоДжо» за годы существования превратилась из еженедельной манги для подростков в крупную франшизу с большим количеством последова-

телей. Многие современные мангаки посвятили себя развитию этой истории, создавая дополнительные сюжеты в рамках произведения.

На рубеже 20-го и 21-го веков, в эпоху появления интернета, популярность печатной версии журнала Weekly Shonen Jump стала падать, но благодаря поиску новых интересных тем и успешным адаптациям манги в аниме, к журналу все еще было приковано внимание. Именно в это время появляется огромное количество бестселлеров, таких, как Eyeshield 21,

Death Note, Hunter x Hunter, Gintama и, конечно же, так называемая «Большая тройка», которую формируют невероятно успешные сериалы: One Piece (1997 – н. в.), Naruto (1999–2014) (рисунок 7а) и Bleach (2001–2016) (рисунок 7б). Стилистика иллюстрации современных авторов характеризуется как условная и схожая между собой.



а)

б)

Рисунок 7. Графика манги рубежа 20-го и 21-го веков:
а) графика манги «Наруто», автор Масами Кисимото;
б) графика манги «Блич», автор Тайто Кубо

Вышеназванные сериалы стали классикой журнала Weekly Shonen Jump и сформировали условные каноны успешности манги – наличие яркого и необычного главного героя, сложных и захватывающих битв. Графика произведений стремится к линейно-пятновому решению, отличается отсутствием проработки деталей. К сожалению, после окончания «Наруто» и «Блич» современные авторы стали чаще обращаться к идеям, героям и стилистике прошлых комиксов, что привело к спаду интереса читателей к произведениям.

Из современных авторов манги следует отметить Тацуки Фудзимото. Новый неординарный автор, окончивший факультет западной живописи, получивший награды за свои произведения во многих конкурсах, создал мангу Fire punch (2015–2016) и представил в 2018 году мировой хит – Chansaw Man («Человек бензопила», 2018–2020 – 1-я часть; 2022 – н. в. – 2-я часть) [6]. Данная манга рассказывает о герое Дэндзи, который хочет жить мирной и счастливой жизнью, однако суровая реальность вынуждает героя бороться со злом. Тираж данной манги на 2021 год превысил 12 миллионов копий. Нестандартность данного произведения и его особенность во многом основана на иллюстративном и композиционном подходе: так, в манге применяются композиции, заимствованные из мировых киношедевров, а границы фреймов становятся частью истории. Графика иллюстрации (рисунок 8) – линейно-пятновое, строится на контрастах объема черного и белого, характер графики – набросочный, особое внимание привлекают пейзажи комикса – они детальные, проработаны, вне контекста комикса могут служить образцом архитектурной и пейзажной графики.

Из современных авторов манги следует отметить Тацуки Фудзимото. Новый неординарный автор, окончивший факультет западной живописи, получивший награды за свои произведения во многих конкурсах, создал мангу Fire punch (2015–2016) и представил в 2018 году мировой хит – Chansaw Man («Человек бензопила», 2018–2020 – 1-я часть; 2022 – н. в. – 2-я часть) [6]. Данная манга рассказывает о герое Дэндзи, который хочет жить мирной и счастливой жизнью, однако суровая реальность вынуждает героя бороться со злом. Тираж данной манги на 2021 год превысил 12 миллионов копий. Нестандартность данного произведения и его особенность во многом основана на иллюстративном и композиционном подходе: так, в манге применяются композиции, заимствованные из мировых киношедевров, а границы фреймов становятся частью истории. Графика иллюстрации (рисунок 8) – линейно-пятновое, строится на контрастах объема черного и белого, характер графики – набросочный, особое внимание привлекают пейзажи комикса – они детальные, проработаны, вне контекста комикса могут служить образцом архитектурной и пейзажной графики.



а)



б)

Рисунок 8. Графика манги «Человек бензопила»: а) графика героя; б) графика пейзажа

Японская манга, как и комикс в России, – элемент поп-культуры. Сюжет и стиль ее иллюстрации синтезируют в себе местную и мировую культуры, что выражается в активном заимствовании идей из мировых произведений литературы, живописи и кинематографа [2]. Анализ произведений журнала Weekly Shonen Jump жанра сёнэн доказывает это – графика и стилистика произведений чутко следует веяниям моды и поп-культуры. Иллюстративная составляющая произведений 70-х годов отличается пластичными и обтекаемыми формами, не имеет характерных графических приемов жанра сёнэн – «грубых и острых» линий, стремящихся передать характер движения. В 1980–1990-е годы, с развитием приключенческой темы в кинематографе, графика жанра сёнэн обретает визуальные стереотипы,

графика каждого автора этого периода отличается меж собой и представляет интерес с точки зрения графических техник и приемов. В 2000-е годы для выделения среди прочих авторы прибегают к поиску неординарных референсов и аналогов, в качестве которых выступали образы рекламы и моды. Необходимость создания произведения в короткие сроки определила для современных авторов ее быстрый и иногда набросочный характер, а компьютерная графика стала основным инструментом создания манги. Ценовая доступность журналов манги, условия еженедельного конкурса создают почву для преемственности и смене поколений авторов, что идет на пользу качеству контента и позволяет говорить о дальнейшем развитии.

Литература:

1. Григорьева, Т.П. Японская художественная традиция / Т.П. Григорьева. – Москва : Наука, 1979. – 370 с. – Текст : непосредственный.
2. Гришина, Е.О. Специфика синтеза драматургии и графического комиксного искусства / Е.О. Гришина, О.А. Моисеева. – Текст : электронный // Научная электронная библиотека CYBERLENINKA.RU : [сайт]. – Вестник МГУП. – 2011. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-sinteza-dramaturgii-i-graficheskogo-komiksnogo-iskusstva> (дата обращения: 13.10.2022).
3. Денисова, А.И. Манга и аниме, вклад в культуру и искусство / А.И. Денисова. – Текст : непосредственный // Аналитика культурологии. – 2013. – № 26. – С. 114–116.
4. Проханов, Д.М. Индустрия издания манга / Д.М. Проханов. – Текст : непосредственный // Медиаскоп. – 2012. – № 4. – С. 18–27.
5. Пушакова, А. Япония. Введение в искусство и культуру / А. Пушакова. – Москва : Эксмо, 2021. – 128 с. – Текст : непосредственный.
6. Тацуки Фудзимото. – Текст : электронный // Azbooka.ru : [сайт]. – URL: <https://azbooka.ru/author/tatsuki-fudzimoto--belp> (дата обращения: 01.10.2022).

References:

1. Grigor'eva, T.P. Yaponskaya khudozhestvennaya traditsiya / T.P. Grigor'eva. – Moskva : Nauka, 1979. – 370 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Grishina, E.O. Spetsifika sinteza dramaturgii i graficheskogo komiksnogo iskusstva / E.O. Grishina, O.A. Moiseeva. – Tekst : elektronnyy // Nauchnaya elektronnyaya biblioteka CYBERLENINKA.RU : [sayt]. – Vestnik MGUP. – 2011. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-sinteza-dramaturgii-i-graficheskogo-komiksnogo-iskusstva> (data obrashcheniya: 13.10.2022).
3. Denisova, A.I. Manga i anime, vklad v kul'turu i iskusstvo / A.I. Denisova. – Tekst : neposredstvennyy // Analitika kul'turologii. – 2013. – № 26. – S. 114–116.
4. Prokhanov, D.M. Industriya izdaniya manga / D.M. Prokhanov. – Tekst : neposredstvennyy // Mediaskop. – 2012. – № 4. – S. 18–27.
5. Pushakova, A. Yaponiya. Vvedenie v iskusstvo i kul'turu / A. Pushakova. – Moskva : Eksmo, 2021. – 128 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Tatsuki Fudzimoto. – Tekst : elektronnyy // Azbooka.ru : [sayt]. – URL: <https://azbooka.ru/author/tatsuki-fudzimoto--belp> (data obrashcheniya: 01.10.2022).

Для цитирования: Секретова, Л.А. Традиции П.И. Чайковского в преподавании гармонии на рубеже XIX–XX века / Л.А. Секретова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 39–43. – Библиогр.: с. 42 (10 назв.).

УДК 781.4

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

Россия, г. Челябинск

ТРАДИЦИИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ПРЕПОДАВАНИИ ГАРМОНИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКА

Аннотация. Предметом статьи являются музыкально-теоретические труды Чайковского и его последователей в сфере профессионального музыкального образования. Также частично освещаются научно-теоретические и методические принципы преподавания гармонии и их эволюция на рубеже XIX–XX вв.

Ключевые слова: гармония; методические принципы; музыкальное образование; гармонизация мелодии; диатоника; хроматика.

Larisa Sekretova,

Ph. D. in Pedagogic Science, Associate Professor;

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

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

TRADITIONS OF P.I. TCHAIKOVSKY IN TEACHING HARMONY AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURY

Annotation. The subject of the article is the musical and theoretical works of Tchaikovsky and his followers in the field of professional music education. The scientific-theoretical and methodological principles of teaching harmony and their evolution at the turn of the XIX–XX century are also partially covered.

Keywords: harmony; methodological principles; musical education; melody harmonization; diatonics; chromatics.

Актуальной задачей современного музыкознания представляется исследование истории русского музыкального образования, многие традиции которого не потеряли значения для современности. Симптоматично, что в нынешнем 2022 году отмечается юбилейная дата – 150 лет со дня выхода в свет «Руководства к практическому изучению гармонии» П.И. Чайковского – первого русского учебника гармонии. Для своего времени данный учебник сыграл огромную роль. Он явился отражением педагогических взглядов Чайковского и базой для последующей деятельности многих выдающихся музыкантов и крупнейших педагогов-теоретиков. Время показало, что среди множества различных методик преподавания гармонии система Чайковского, разработанная

композитором в начале 70-х годов XIX века, продолжает занимать важное место.

Основой для нее послужила педагогическая деятельность Чайковского, результаты которой зафиксированы в «Руководстве к практическому изучению гармонии» и «Кратком учебнике гармонии», созданном как пособие для написания духовно-музыкальных сочинений в России.

Анализ гармонических концепций зарубежного и отчасти отечественного педагогического музыкознания XIX века позволил сделать вывод, что из всех существующих пособий и музыкально-теоретических трудов наибольшее влияние на Чайковского оказали труды А.Б. Маркса «Учение о музыкальной композиции, практическое и теоретическое» и Э.Ф. Рихтера «Учебник гармонии. Практиче-

ское руководство к ее изучению». Именно П.И. Чайковскому, строго следующему в собственном преподавании педагогическим принципам А.Б. Маркса, принадлежит первенство введения в отечественную музыкально-педагогическую систему ведущего в европейском музыкальном образовании *принципа ознакомления с музыкальными формами посредством их моделирования*. Также следует обозначить другой базовый принцип – *опережение практикой теории, выведение правил из практических задач, приобретение необходимых знаний через сочинение изучаемых форм*.

«Руководство к практическому обучению гармонии» Чайковского сразу стало основным учебником гармонии Московской консерватории, оно предназначалось для музыкантов-профессионалов. Начальный отдел курса излагает трезвучия всех ступеней, затем септаккорды и модуляции. Второй раздел учебника посвящен неаккордовым звукам; третий – практическим правилам применения аккордов. Учебник обнаруживает тенденцию к раздельному изучению главных и побочных аккордов. Большое внимание уделено работе над гармонизацией мелодии.

Первая часть книги посвящена аккордовым связям, вторая изучает гармонические созвучия с задержаниями, проходящими и вспомогательными звуками. В самом начале вводятся трезвучия всех ступеней, как и в ряде других пособий, в частности в «Учебнике гармонии» Э.Ф. Рихтера. Однако, П. Чайковскому удалось развить и унифицировать принцип всеступенности, свойственный пособию немецкого теоретика, помножив его на принцип логики и мастерства голосоведения. Кроме того, во главу угла обучения Чайковский ставит некоторые характерные для русской музыки свойства всеступенной системы и ладовую переменность, изначально присущую русской музыке.

Труд профессора Петербургской консерватории Н.А. Римского-Корсакова (1884), а именно его «Практический учебник гармонии», писался в опоре и с учетом поправок уже существовавшего пособия Чайковского, и соответственно был признан более методически разработанным популярным пособием.

К достоинствам системы Н.А. Римского-Корсакова исследователи безусловно относят теорию модуляций в соответствии с разработанной им системой тонального родства. Чайковский же частично стоит на позициях эмпирического подхода к данному явлению и предлагает выполнять модуляцию с приоритетом

интуиции, в опоре на голосоведение. Основное различие систем Чайковского и Римского-Корсакова, как указывалось множеством исследователей, заключается в наиболее важных разделах курса, включающих начальный этап и раздел о модуляции. Римский-Корсаков унаследовал метод традиции европейской школы, с опорой на три главные функциональные опоры: I–IV–V ступени лада. Хотя композитор и вводит несколько позднее побочные трезвучия, их употребление не является доминирующим. Данное ограничение, введенное Римским-Корсаковым, вполне оправданно, однако следствием его является некоторое обеднение гармонии, опирающейся только на стиль венской классики. Что же касается Чайковского, то им движет желание приблизить педагогическую науку к отечественной музыкальной практике, используя трезвучия всех ступеней лада.

Сложность методики Чайковского проистекает из более обобщенных представлений, избегания множества правил и рецептов, которые в изобилии имеются у Римского-Корсакова, стремившегося по возможности упростить изложение курса голосоведения.

В настоящее время последователи школы Чайковского используют его учебник не в том виде, в каком он существовал в конце XIX века. Учение Римского-Корсакова получило свое развитие в бригадном «Учебнике гармонии» профессоров Московской консерватории. Методика преподавания Чайковского развилась в трудах и учебных пособиях Ю.Н. Тюлина и многих других исследователей. Методические положения его системы были в дальнейшем развиты и дополнены последователями, к числу которых относятся ученики и коллеги по Московской консерватории, а также преподаватели более позднего, советского периода.

Среди них, прежде всего, следует назвать любимого ученика Чайковского – С.И. Танеева. Педагогическая работа С. Танеева в области музыкально-теоретических дисциплин имела выдающееся значение для всего русского музыкального образования. Научно-методические достижения ученого-педагога определили содержание и методику преподавания теоретических курсов в консерваториях вплоть до наших дней, оказали большое воздействие на отечественную музыкально-теоретическую мысль в целом. Программа курса гармонии, равно как и сам курс, составлялась Сергеем Ивановичем вместе с Г. Конюсом в конце 80-х начале 90-х годов XIX века и

явилась творческим развитием основ этого предмета, заложенных П.И. Чайковским.

Установка С.И. Танеева на *концентричность* прохождения материала усиливает практическую направленность курса. Сильной стороной программы являются практические задания, роль и объем которых значительно увеличены по сравнению с курсом Чайковского. Важной чертой танеевской программы является и то, что учащийся уже с первого года, приобщается к *свободному сочинению* в форме периода и заканчивает сложными формами. Программа насыщена множеством теоретических указаний, разнообразным нотным материалом и иллюстрациями из художественной литературы. В данных требованиях проявился высокий уровень общего теоретического образования в Московской консерватории рубежа столетий.

Учебник и задачник по гармонии А.С. Аренского «Краткое руководство к практическому изучению гармонии (1890) и «Сборник задач для практического изучения гармонии» (1891) близки упражнениям «Руководства» П. Чайковского мелодическим стилем и несомненными художественными достоинствами задач. Начало курса с трезвучий всех ступеней – общая черта методики Чайковского–Аренского. А.С. Аренский сумел создать потрясающее пособие по гармонии, по которому мастерством гармонизации мелодии овладевали композиторы и такие преподаватели, как Г.Э. Конюс, Н.М. Ладухин, Р.М. Глиэр и многие другие.

«Пособие к практическому изучению гармонии» Г.Э. Конюса, опубликованное в 1891 году, по своему методическому облику весьма близко трудам Аренского. Оно имеет и оригинальные черты: в предисловии указано, что пособие ставит целью помогать учащимся в их самостоятельной внеклассной работе. Концентрированно и динамично изложен материал о модуляционных планах. Мелодический стиль задач Г. Конюса очень близок стилю мелодий А. Аренского, а соответственно и П. Чайковского.

Аналогично выстраивал свой курс гармонии профессор Московской и Киевской консерваторий Н. Ладухин. В «Руководстве к практическому изучению гармонии» Н.М. Ладухина (1898) и в его «Задачнике по гармонии» – начало курса выдержано в традициях Чайковского и Аренского. Таков же и стиль гармонических задач. Но разработка модуляций дана в классификации, близкой Римскому-Корсакову.

На подобной основе излагал курс гармонии Р.М. Глиэр, ученик А.С. Аренского и Г.Э. Конюса. Применяя на практике оба учебника, он ввел в педагогику важную инновацию – совместное использование разных по методике учебных пособий. В наиболее точном виде педагогическая методика Р. Глиэра отразилась в преподавании его ученицы В.А. Таранущенко, преподававшей в Московской консерватории уже в 30–40-е годы XX века.

Система Глиэра–Таранущенко, беря за внимание основополагающие принципы Чайковского, направлена в первую очередь на развитие музыкальных представлений учащихся с первых шагов изучения гармонии и помимо логического постижения предмета, значительно *активизирует музыкальный слух*.

Расположение материала курса у В.А. Таранущенко следует аналогично курсу Р. Глиэра. Обстоятельно и подробно освещаются темы перехода от гармонизации баса к гармонизации мелодии, прорабатываются законы соединения при нормативных удвоениях в трезвучиях. Одной из целей задач на гармонизацию баса трезвучиями считалось обеспечение *естественного и плавного* движения голосов, подчеркивание трезвучий побочных ступеней – прямое развитие традиций школы Чайковского. В правилах гармонизации мелодии трезвучиями более значительно раскрыта функциональная логика, чем в разобранных ранее пособиях школы Чайковского–Танеева–Аренского–Конюса–Любомирского. Этим курс принципиально отличался от всех предшествующих курсов гармонии. Одним из ценных результатов данной методики стал курс гармонии и соответствующий ему «Учебник гармонии», созданный преподавателем Московской консерватории А.Н. Мясоедовым – учеником В.А. Таранущенко.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что преимущества системы школы Чайковского неоспоримы в первую очередь потому, что данная система охватывает более широкий круг музыкально-стилистических явлений, нежели чем римановская функциональная теория с ее преобладанием роли главных трезвучий. Для русской музыки с ее традиционной многокрасочной трактовкой лада и развитой функцией переменности, система Чайковского оказалась органически близка. Кроме того, плодотворность методических принципов Чайковского позволяет формировать в слуховых представлениях обучаемых более полную объемную функциональную картину лада. Многие педагоги-практики отмечают

ценность данной методики именно в силу ее способности охватывать всеступенную диатонику, развивать глубину и многовариантность гармонического мышления учащихся, выявлять в мелодии богатейший потенциал ее гармонических возможностей.

В заключение резюмируем, что музыкально-теоретические труды Петра Ильича Чайковского – важнейший компонент его композиторской педагогики, получивший полное или частичное освещение в отечественном и зарубежном искусствознании и музыковедении. Одновременно это и научная основа для музыкально-теоретического образования в первых отечественных консерваториях.

На сегодняшний день по-прежнему актуальны основополагающие идеи П.И. Чайковского, считавшего главной задачей педагогико-теоретика воспитание художественного вкуса учеников, навыков правильного верного голосоведения, всесторонне развитие творческих

композиторских способностей обучающихся. Именно П.И. Чайковскому Московская консерватория обязана своей музыкально-теоретической школой.

Практически все названные принципы были заимствованы из педагогического опыта П.И. Чайковского и своеобразно преломились в деятельности современной московской теоретической школы, равно как и оказались «помножены» на опыт таких выдающихся музыковедов-теоретиков, как Б.В. Асафьев, И. Способин, В. Берков, А. Мясоедов, Ю. Тюлин, С.С. Григорьев, А.А. Степанов, Ю.Н. Холопов.

По меткому выражению Ю.Н. Холопова, «П. Чайковский, как автор музыкально-теоретических трудов, аккумулировавших в себе веяния времени, и как преподаватель комплекса музыкально-теоретических дисциплин является «великим музыкальным теоретиком» и одновременно «великим мастером композиции» [10, с. 55].

Литература:

1. Алышванг, А.А. П.И. Чайковский / А.А. Алышванг. – 3-е изд. – Москва : Музыка, 1970. – 816 с. – Текст : непосредственный.
2. Аренский, А.Н. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии / А.Н. Аренский. – Текст : электронный // Scribd : [сайт]. – URL: <http://www.scribd.com/html> (дата обращения: 12.10.2019).
3. Амфитеатрова-Левицкая, А.Н. Чайковский-учитель / А.Н. Амфитеатрова-Левицкая. – Текст : непосредственный // Воспоминания о П.И. Чайковском : сборник / под ред. Е.Е. Бортникова. – 3-е изд., испр. – Москва, 1979. – С. 78–81.
4. Арзаманов, Ф.Г. С.И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм / Ф.Г. Арзаманов. – 2-е изд., перераб. – Москва : Музыка, 1984. – 97 с. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.
5. Бертенсон, В.Б. Листки из воспоминаний / В.Б. Бертенсон. – Текст : непосредственный // Воспоминания о П.И. Чайковском : сборник / под ред. Е.Е. Бортникова. – 3-е изд., испр. – Москва, 1979. – С. 397–403.
6. Бобылев, Л.Б. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862–1917) / Л.Б. Бобылев ; Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва : Изд-во Мос. гос. консерватории, 1992. – 164 с. – Текст : непосредственный.
7. Брюллова, А.И. П.И. Чайковский / А.И. Брюллова. – Текст : непосредственный // Воспоминания о П.И. Чайковском : сборник / под ред. Е.Е. Бортникова. – 3-е изд., испр. – Москва, 1979. – С. 124–140.
8. Вайдман, П.Е. Творческий архив П.И. Чайковского / П.Е. Вайдман. – Москва : Музыка, 1988. – 176 с. – Текст : непосредственный.
9. Глиэр, Р.М. Мои занятия с С.И. Танеевым [в 2 томах] / Р.М. Глиэр. – Текст : непосредственный. – Т. 1: 1952. – Москва, 1952. – С. 315–322.
10. Холопов, Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Х. Шенкера / Ю.Н. Холопов. – Москва : Композитор, 2006. – 160 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Al'shvang, A.A. P.I. Chaykovskiy / A.A. Al'shvang. – 3-e izd. – Moskva : Muzyka, 1970. – 816 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Arenskiy, A.N. Sbornik zadach (1000) dlya prakticheskogo izucheniya garmonii / A.N. Arenskiy. – Tekst : elektronnyy // Scribd : [sayt]. – URL: <http://www.scribd.com/html> (data obrashcheniya: 12.10.2019).

3. Amfiteatrova-Levitskaya, A.N. Chaykovskiy-uchitel' / A.N. Amfiteatrova-Levitskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Vospominaniya o P.I. Chaykovskom : sbornik / pod. red. E.E. Bortnikova. – 3-e izd., ispr. – Moskva, 1979. – S. 78–81.
4. Arzamanov, F.G. S.I. Taneev – prepodavatel' kursa muzykal'nykh form / F.G. Arzamanov. – 2-e izd., pererab. – Moskva : Muzyka, 1984. – 97 s. : il., not. il. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Bertenson, V.B. Listki iz vospominaniy / V.B. Bertenson. – Tekst : neposredstvennyy // Vospominaniya o P.I. Chaykovskom : sbornik / pod red. E.E. Bortnikova. – 3-e izd., ispr. – Moskva, 1979. – S. 397–403.
6. Bobylev, L.B. Istoriya i printsipy kompozitorskogo obrazovaniya v pervykh russkikh konservatoriyakh (1862–1917) / L.B. Bobylev ; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo. – Moskva : Izd-vo Mos. gos. konservatorii, 1992. – 164 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Bryullova, A.I. P.I. Chaykovskiy / A.I. Bryullova. – Tekst : neposredstvennyy // Vospominaniya o P.I. Chaykovskom : sbornik / pod red. E.E. Bortnikova. – 3-e izd., ispr. – Moskva, 1979. – S. 124–140.
8. Vaydman, P.E. Tvorcheskiy arkhiv P.I. Chaykovskogo / P.E. Vaydman. – Moskva : Muzyka, 1988. – 176 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Glier, P.M. Moi zanyatiya s S.I. Taneevym [v 2 tomakh] / R.M. Glier. – Tekst : neposredstvennyy. – T. 1: 1952. – Moskva, 1952. – S. 315–322.
10. Kholopov, Yu.N. Muzykal'no-teoreticheskaya sistema Kh. Shenkera / Yu.N. Kholopov. – Moskva : Kompozitor, 2006. – 160 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Семионова, Т.В. Смена доминант деятельности хореографа: от артиста балета к педагогу / Е.А. Семионова, О.В. Роговец. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 44–47. – Библиогр.: с. 47 (4 назв.).

УДК 793: 372.87

Семионова Тамара Васильевна,

ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»,
магистрант по направлению подготовки 52.04.01 Хореографическое искусство

E-mail: semionovatamara5@gmail.com

Луганская Народная Республика, г. Луганск

Роговец Ольга Викторовна,

кандидат философских наук;

ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»,
доцент кафедры хореографического искусства

E-mail: olechka3cool@mail.ru

Луганская Народная Республика, г. Луганск

СМЕНА ДОМИНАНТ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРЕОГРАФА: ОТ АРТИСТА БАЛЕТА К ПЕДАГОГУ

Аннотация. *Статья посвящена вопросам профессиональной переквалификации артиста балета в педагога. Авторы раскрывают существенные характеристики профессии артиста балета и конкретизируют структуру педагогической работы, анализируют процесс смены доминант деятельности хореографа, а также определяют решающие этапы переквалификации.*

Ключевые слова: *артист балета; педагог; смена доминант; профессиональная компетенция; переквалификация.*

Tamara Semionova,

Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,
Undergraduate in the Field of Training 52.04.01Choreographic Art

E-mail: semionovatamara5@gmail.com

Luhansk People Republic, Lugansk

Olga Rogovets,

Candidate of Philosophical Sciences;

Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,
Associate Professor of the Department of Choreographic Art

E-mail: olechka3cool@mail.ru

Luhansk People Republic, Lugansk

THE DOMINANTS CHANGING OF CHOREOGRAPHER'S ACTIVITY: FROM BALLET DANCER TO TEACHER

Annotation. *The article is devoted to the issues of professional retraining of a ballet dancer into a teacher. The authors reveal the essential characteristics of the profession of a ballet dancer and specify the structure of pedagogical work, analyze the process of changing the dominants of the choreographer's activity, and also determine the decisive stages of retraining.*

Keywords: *ballet dancer; teacher; change of dominants; professional competence; retraining.*

Востребованность профессионалов в сфере хореографического образования в условиях развития общества возрастает с каждым днем. Увеличивающееся количество профессиональных ансамблей, театров танца и частных балетных трупп диктует новые критерии профессиональной состоятельности, в связи с чем действующие артисты балета уже в сере-

дине карьеры начинают задумываться о последующем переходе в педагогическую практику и коммерческую деятельность в сфере искусства. Это связано с тем, что в условиях стремительно трансформирующегося общества, ситуации повсеместного обновления количественно-качественного состава артистов за счет привлечения учеников выпускных кур-

сов профессиональных учебных заведений, происходит обострение конкурентоспособности артистов старшего поколения. Однако не всем удается успешно пройти процесс реадaptации, поскольку отсутствие практики педагогической работы делает невозможным сиюминутный переход к новому виду реализации личностного творческого потенциала. Такая ситуация актуализирует проблему смены доминант деятельности хореографов – переход от артиста балета к педагогу.

Вопросам профессиональной переквалификации и психологической адаптации личности в своих работах уделяли внимание А.Р. Кудашев, А.К. Маркова, А.А. Пережогина и другие. В свою очередь, непосредственно изучением проблемы смены сферы самореализации хореографов занимались Н.Н. Андрианова, Т.Н. Мацаренко, Л.А. Митакович, М.А. Ратникова и другие. Наличие такого перечня исследований говорит о значимости данной проблемы в сфере научного познания, однако ни одно из них не дает четкого понимания механизмов смены области деятельности, смежной с исполнительской практикой, в которой приобретенный опыт не будет нивелирован. В связи с этим, целью данной статьи выступает определение основных составляющих деятельности артистов балета и педагогов, а также выявление наиболее эффективных путей построения профессиональной траектории в сфере преподавания хореографических дисциплин.

Для начала считаем целесообразным определить специфику деятельности артиста балета и педагога. Артисты балета – это социально-профессиональная группа, особенность деятельности которой заключается в раннем старте специальной подготовки и относительно короткой артистической жизни. Он должен обладать знаниями в области истории искусств, культурологии, литературы, психологии и философии, владеть азами актерского мастерства и музыкальной грамоты, иметь способность к образному мышлению и передаче мыслей посредством художественно-пластической выразительности тела. Иными словами, ему необходимо обладать не только навыками исполнительского мастерства, но быть личностью культурно, этически и эстетически совершенной. Эту мысль подчеркивала великая А. Павлова, утверждая, что «только техники для того, чтобы стать великой артисткой, недостаточно» [2, с. 26].

Артист в силу профессионального предназначения должен быть чутким к музыке, чувствовать ее природу и ее характер. Ему

необходимо понимать ее содержательную сущность и самодовлеющую ценность, дабы подлинно передать драматургию сценического действия. Каждый артист балета должен тонко чувствовать метроритмическую основу композиции и филигранно соединять свои движения с мелодией: исполнить танец «на музыку», «в музыку» – это значит, прежде всего, поставить и станцевать его в том темпе и ритме, который присущ данной музыке.

Заметим, что воспитание артиста – процесс сложный, многоуровневый и трудоемкий, начинающийся в раннем детстве и не прекращающийся всю жизнь. Он характеризуется строгой системностью, жесткой дисциплинованностью и изустно-пластической принципиальностью обучения. Такая профессия требует идеального сочетания физических и артистических данных, таланта и трудолюбия, то есть носит комплексный характер, направленный на успешное применение всего спектра профессиональных качеств, позволяющих творчески воплотить поставленную балетмейстером задачу. Внутреннее художественное постижение сущности профессии артиста балета состоит в умении принимать критику и обладать самокритикой, владении азами коммуникации и стремлением к свободе в самоопределении. Иными словами, артист балета должен с достоинством выполнять свои творческие обязанности, ведь «чувство собственного достоинства – это центральная единица измерения нашего бытия, с которой мы в конечном счете соотносим все, что происходит в нашей жизни» [1, с. 21]. Именно это качество, отражающее представление о человеке как высоко моральной и нравственной личности, индивиде, способном стать объектом внимания коллег и наставников, позволяет в дальнейшем обрести высокий уровень авторитета среди учеников.

Определив основные положения деятельности артиста балета, стоит обратиться к конкретизации структуры педагогической работы. Для начала отметим, что «педагог» – понятие достаточно широкое. Оно включает в себя ряд аспектов, ведущими из которых выступают умение конструктивно вести учебно-воспитательный процесс, позволяющее грамотно выстроить и структурировать учебный материал, «организаторские способности, благоприятствующие управлению познавательной деятельности учащихся, и коммуникативные способности, облегчающие контакты с учащимися разных индивидуальностей» [3, с. 83]. Также эта профессия требует умения

педагога управлять процессом гендерной социализации, лоббировать систему личностного равенства и пресекать любые проявления дискриминации по признаку пола. Он должен уметь выявить существенные характеристики женской и юношеской индивидуальности и поддержать процесс становления идентичности ученика в социуме.

Педагог в своей деятельности должен руководствоваться дидактическими принципами, сформированными Я.А. Коменским и усовершенствованными К.Д. Ушинским, а также обладать рядом коммуникативных навыков. Кроме того, в процессе обучения педагогу необходимо использовать весь спектр профессиональных качеств и совокупность творческих методов к его организации, характеризующихся креативностью мышления, установлением тесного межличностного взаимодействия и использованием интуиции. Именно «на стыке интуиции, способности к педагогическому творчеству и общего интеллекта рождаются творческие свершения», – подчеркивает С.А. Русинова [4, с. 205]. Он так же, как артист балета, должен обладать острой наблюдательностью и хорошей памятью, музыкальностью и выразительностью исполнения, а также набором эмоциональных качеств. Но в отличие от предшествующего опыта весь спектр компетенций исполнителя дополняется рядом специфических качеств – высокой степенью самообладания, гуманностью, повышенным чувством справедливости и выдержкой. Вместе с тем, современные реалии требуют от педагога-хореографа преданности искусству танца, они побуждают быть в меру амбициозным, готовым к новым поискам и новаторству, умению работать на перспективу, творчески подходить к организации всего учебного процесса.

Говоря о необходимости совмещения трудовой исполнительской и педагогической деятельности в хореографическом образовании, очертив основные компоненты работы артиста балета и педагога, важно проанализировать сам процесс смены доминант деятельности хореографа, определив решающие этапы переквалификации.

Начинается адаптационный период с того, что новоиспеченный педагог выходит на новый профессиональный уровень, в соответствии с которым меняется его социальная роль. Теперь все навыки, полученные во время обучения и исполнительской деятельности, он должен переосмыслить, подчинив образовательной системе. В этом случае возникает ряд

проблем, первоочередной из которых выступает психологическая незрелость и эмоциональная нестабильность. Молодой педагог, находясь в идеальной физической форме, испытывает трудности в методическом изложении учебного материала, не всегда может кратко и конструктивно подать определенную мысль, не владеет навыком быстрой смены эмоциональных реакций. В связи с этим на этапе подготовки к педагогической работе необходимо анализировать опыт ведущих преподавателей в сфере высшего профессионального образования.

Учитывая ряд трудностей при смене доминант деятельности хореографа, считаем целесообразным выделить ряд проблем, с которыми сталкиваются артисты балета в начале педагогической деятельности:

- трудности с распределением учебного материала в условиях ограниченного времени;
- недостаточное умение скорректировать план урока в непредвиденной ситуации (напр., в условиях изменения количественного состава учебной группы);
- отсутствие навыка взаимосвязи словесного объяснения и практического показа;
- отсутствие опыта грамотной и четкой формулировки требований к музыкальному оформлению;
- недостаточное умение управлять самостоятельной работой учебной группы.

Однако, несмотря на ряд трудностей, у молодых педагогов, пришедших в сферу преподавания по окончании сценической деятельности, в отличие от тех, кто не имел опыта исполнительской практики, есть ряд преимуществ. Среди них:

- насыщенная сценическая практика, позволяющая на высокопрофессиональном уровне преподнести учебный материал;
- умение распределять физические и эмоциональные силы (найти периоды отдыха во время исполнения);
- знание особенностей психофизиологии и анатомии, технологий предупреждения травм и здоровьесберегающих технологий.

Этот перечень далеко не полный, потому как каждый начинающий педагог обладает рядом индивидуальных физических и психологических особенностей. Изменения в работе нервной системы, суставно-связочного аппарата и образа жизни приводят к разному по длительности периоду формирования эмоциональной устойчивости и физической стабильности. Стоит подчеркнуть, что в процессе преподавания некоторые проблемы усугубля-

ются, а другие – исчезают практически сразу. Так, можем отметить, что проблема адаптации в трудовом коллективе для некоторых молодых педагогов становится серьезным испытанием, в то время как другие мгновенно вливаются в него. Также увлеченность своей дисциплиной часто препятствует принятию важности междисциплинарных связей – осознание целостности познаний, позволяющей обучающимся переносить знания, умения и навыки, полученные в ходе изучения одной учебной дисциплины, в другую, приходит со временем.

Таким образом, профессиональная компетентность будущего педагога хореографических дисциплин заключается в единстве

теоретической и практической составляющих. Смена доминант деятельности хореографа происходит постепенно и сопровождается рядом аспектов, требующих полной перестройки или частичной коррекции профессиональных навыков. Именно поэтому у артистов балета, стремящихся остаться в профессии по окончании исполнительской практики, следует развивать творческую активность и заинтересованность педагогикой заранее, мотивируя формирование специальных компетенций, среди которых умение переносить знания и навыки из одной сферы деятельности в другую, выступает одним из важнейших условий.

Литература:

1. Биркенбиль, В.Ф. Коммуникационный тренинг. Наука общения для всех / В.Ф. Биркенбиль ; перевод с немецкого Н. Чупеева. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2003. – 352 с. – Текст : непосредственный.
2. Носова, В.В. Балерины / В.В. Носова. – Москва : Молодая гвардия, 1983. – 286 с. – Текст : непосредственный.
3. Роговец, О.В. Специфика этики педагога-хореографа / О.В. Роговец. – Текст : непосредственный // Дни науки : сборник материалов по результатам проведения Дней науки. – Луганск : Издательство ГОУК ЛНР ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2017. – С. 81–84.
4. Русинова, С.А. Диагностика креативности будущих артистов балета / С.А. Русинова. – Текст : непосредственный // Вестник АРБ. – 2009. – № 2 (22). – С. 202–211.

References:

1. Birkenbil', V.F. Kommunikacionnyj trening. Nauka obshhenija dlja vseh / V.F. Birkenbil' ; perevod s nemeckogo N. Chupeeva. – Moskva : FAIR-PRESS, 2003. – 352 s. – Tekst : neposredstvennyj.
2. Nosova, V.V. Baleriny / V.V. Nosova. – Moskva : Molodaja gvardija, 1983. – 286 s. – Tekst : neposredstvennyj.
3. Rogovec, O.V. Specifika jetiki pedagoga-horeografa / O.V. Rogovec. – Tekst : neposredstvennyj // Dni nauki : sbornik materialov po rezul'tatam provedenija Dnej nauki. – Lugansk: Izd-vo GOUK LNR LGAKI imeni M. Matusovskogo, 2017. – S. 81–84.
4. Rusinova, S.A. Diagnostika kreativnosti budushhih artistov baleta / S.A. Rusinova. – Tekst : neposredstvennyj // Vestnik ARB. – 2009. – № 2 (22). – S. 202–211.

Для цитирования: Слеува, О.В. Значение поэтапного развития игровых навыков левой руки гитариста / О.В. Слеува, А.А. Федулов, Д.А. Чернов, В.Ю. Ихно. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 48–53. – Библиогр.: с. 52 (12 назв.).

УДК 787.61

Слеува Ольга Валентиновна,

кандидат педагогических наук, доцент;

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

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Федулов Алексей Алексеевич,

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

E-mail: feedulov@mail.ru

Россия, г. Челябинск

Чернов Дмитрий Алексеевич,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
старший преподаватель кафедры оркестровых народных инструментов

E-mail: dm-ch@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

Ихно Валерия Юрьевна,

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

E-mail: valerikhno@mail.ru

Россия, г. Челябинск

**ЗНАЧЕНИЕ ПОЭТАПНОГО РАЗВИТИЯ ИГРОВЫХ НАВЫКОВ
ЛЕВОЙ РУКИ ГИТАРИСТА**

Аннотация. В данной статье раскрываются некоторые вопросы, связанные с поэтапным развитием игровых навыков левой руки гитариста.

Ключевые слова: навык игры; движение; прием игры; механика; моторика; анатомия; скорость исполнения.

Olga Slueva,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Head of the Department of Orchestral Folk Instruments

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

Alexey Fedulov,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Orchestral Folk Instruments

E-mail: feedulov@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

Dmitry Chernov,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Senior Lecturer of the Department of Orchestral Folk Instruments

E-mail: dm-ch@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

Valeria Ihno,

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

E-mail: valerikhno@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

TO THE QUESTION OF THE DEVELOPMENT OF PLAYING SKILLS OF THE GUITARIST'S LEFT HAND

Annotation. *This article reveals certain issues related to the gradual development of the playing skills of the guitarist's left hand.*

Keywords: *playing skill; movement; playing technique; mechanic; motor activity; anatomy; speed of music execution.*

Современный уровень развития гитарного искусства требует от молодых исполнителей наличия особых специфических качеств и умений различного характера, которые непосредственно касаются их творческой деятельности. Поэтапное формирование и развитие этих умений и качеств должно обеспечить в дальнейшем конкурентоспособность будущих исполнителей.

Конечным продуктом исполнительской творческой деятельности является создание художественного образа, заложенного автором произведения. В свою очередь создание образа связано с состоянием и возможностями технического арсенала исполнителя. Известный музыкант и преподаватель Л. Гинзбург, раскрывая понятие исполнительского мастерства, утверждал: «мастер <...> – это музыкант-художник, обладающий и глубоким интеллектом, и яркой эмоциональностью, и творческой индивидуальностью, и вдохновением, и, разумеется, виртуозной техникой, которую он умеет использовать как могучее средство выразительности, позволяющее глубоко раскрыть содержание исполняемой музыки» [2]. Поэтому в настоящее время в гитарном исполнительстве уделяется серьезное внимание техническим проблемам и методам их решения на всех этапах обучения музыкантов-гитаристов. Многие известные гитаристы-педагоги (Н.А. Комолятов, Ю.П. Кузин, Р. Эверс и др.) в своем классе разработали индивидуальные системы упражнений для развития безукоризненной техники игры. Но, к сожалению, большинство этих инновационных методов не издаются в России и, как следствие, не доходят до современных педагогов, а используются только непосредственно учениками их авторов по месту учебы или работы. Большинство преподавателей классической гитары в работе с учениками ориентируются на рекомендации и упражнения выдающихся гитаристов прошлого XX и даже XIX века, изложенные в отечественных и переведенных на русский язык зарубежных Школах игры (П.С. Агафшин, А.М. Иванов-Крамской [5], Э. Пухоль). Данные источники обладают несомненной пользой в освоении методики и ав-

торитетом, но приходится признать, что вплоть до современной известной нам и доступной учебно-методической литературы некоторые вопросы развития игровых навыков левой руки гитариста освещены в ней недостаточно подробно. Заметим, что ранее аспекты данной темы рассматривались также в работе «К вопросу о свободе игрового аппарата гитариста» А.А. Федулова. В целях повышения исполнительской культуры российских гитаристов назрела необходимость детального изучения вопросов, связанных с левой рукой гитариста.

Опираясь на терминологию общей методики, мы рассматриваем прием игры как действие (движение) рук (пальцев, кисти, предплечья) направленное на звукоизвлечение на инструменте, а музыкально-исполнительские навыки – как систему сознательно выработанных движений, которые частично автоматизируются, позволяя реализовать музыкальные знания и умения в целенаправленной музыкальной деятельности.

Для того чтобы более ясно разобраться в вопросе развития игровых навыков левой руки, мы предлагаем их разделить на более конкретные составляющие. В работе пальцев левой руки можно выделить: понятие механики и понятие моторики. Понятие механики, по нашему мнению, связано с характером движения, его направлением, силой и работой определенных мышц при этом, а понятие моторики – со скоростью воспроизведения этих движений. Развитие любого игрового навыка начинается с механики, то есть с изучения движения, его направления, силы и т. д. Далее отточенные и выверенные движения путем многократного повторения переходят в разряд автоматических, что позволяет постепенно увеличивать скорость их исполнения, таким образом происходит развитие моторики.

Техника левой руки при игре на гитаре состоит из двух видов движений: движение пальцев и движений руки, т. е. предплечья и запястья. Здесь мы намеренно включаем в понятие «движение руки» только предплечье и запястье, так как плечо никаким образом не участвует ни в сменах позиций на грифе, ни

тем более при игре в одной позиции; таким образом, движение запястья мы рассматриваем только как необходимость того или иного положения пальцев на грифе. И так, оба вида движений тесно связаны друг с другом, причем в следующей зависимости: перемещение руки с одного места на другое производится для того, чтобы обеспечить пальцам возможность естественного падения на струны в различных частях грифа. Эту зависимость нужно всегда иметь в виду и стремиться поставить руку в такое положение, которое обеспечило бы минимизацию движений пальцев и наибольшую степень удобства, а значит и меньшее включение сил, требуемых для игры. Будучи тесно связанными, эти движения относительно самостоятельны, и могут иметь различную степень интенсивности. Так, деятельность пальцев может быть очень активной, в то время как сама рука будет находиться в состоянии почти полной неподвижности (при игре в одной позиции), и, наоборот, – могут совершаться быстрые переходы с позиции на позицию при почти полной неподвижности пальцев.

Остановимся подробнее на развитии игровых навыков левой руки гитариста. Положение левой руки на инструменте должно быть следующим: большой палец левой руки располагается на средней линии «шейки» (тыльной части) грифа, но ни в коем случае не «выглядывает» из-за него; также большой палец должен находиться примерно напротив второго пальца. Главная функция большого пальца – это участие в прижатии струн на ладах грифа за счет противодействия какому-либо из остальных пальцев или их комбинации. В процессе прижатия струн участвуют не только пальцы, но и вес всей руки, то есть, прижимая струны к грифу на каких-либо ладах за счет противодействия большого пальца остальным, по сути мы должны держаться пальцами за гриф, расслабив остальные мышцы в руке. Таким образом, вес всей руки надавит на струны, а мышцы, отвечающие за противодействие большого пальца остальным (находятся с внешней и внутренней стороны большого сустава большого пальца), будут минимально использоваться, что позволит им дольше оставаться в рабочем режиме. При этом остальные задействованные пальцы будут ощущать непривычное напряжение, так как на них распределится вес всей руки. В ходе постоянных занятий с таким ощущением пальцы вскоре окрепнут и станут более цепкими, точными в прижатии, а это самым луч-

шим образом отразится на развитии одного из игровых навыков левой руки – исполнении вспомогательного приема игры «техническое легато». При таком способе прижатия струн пальцы левой руки становятся независимыми друг от друга, что способствует более свободной игре на инструменте. Независимость пальцев друг от друга – это еще один игровой навык, развитие которого очень важно для техники левой руки гитариста.

Продолжая разговор о положении левой руки на инструменте, возвращаемся к основному состоянию пальцев: указательного, среднего, безымянного и мизинца. Закругленные пальцы, опускаются своим торцом (часть подушечки ближе к ногтю) на лады, как можно ближе к металлическому порожку. Недопустимы выпрямления суставов, «провалы» фаланг. Точное прижатие торцом пальца и место прижатия возле металлического порожка – развитие данных технических игровых навыков обеспечит, по нашему мнению, четкую артикуляцию левой руки.

В более ранней работе А. Федулова уже затрагивался вопрос о положении запястья левой руки, что «обусловлено тяжестью всей руки, которая участвует в процессе прижатия и имеет почти прямой вид с легкой округленностью. Плоскость кисти левой руки должна оставаться параллельно грифу. Свобода действий пальцев обеспечивается небольшим удалением кисти от грифа, т. е. ладонь его не касается. В состоянии готовности прижать струну на каком-либо ладу все пальцы должны сохранять одинаковое минимальное расстояние до струн. При игре пальцы не должны подниматься высоко. Минимизация движений – еще один игровой навык левой руки гитариста» [12].

Одинаковое анатомическое строение рук совершенно не говорит об одинаковой развитости мышечной мускулатуры и гибкости суставов, руки могут быть большие или маленькие, пальцы длинные или короткие и т. д. Таким образом, каждый обучающийся имеет свои физиологические особенности игрового аппарата. Более того, физиологически пальцы одной руки имеют различную степень развитости. Но при любом строении руки, функции пальцев левой руки гитаристов остаются одинаковыми.

Указательный палец более развит и подвижен, чем другие, хотя по силе своей немного уступает среднему. Он имеет несколько функций: прижатие струн на ладах, исполнение технического легато двух видов (восходя-

щее, нисходящее) и исполнение специфического приема «баррэ» в его разных видах: большое баррэ, малое баррэ, полубаррэ, а также малое баррэ с прогибом малой фаланги. Исполнение приемов вспомогательной группы технического легато и баррэ – это тоже игровые навыки левой руки гитариста, которые требуют обязательного развития у каждого обучающегося.

Средний палец, а также безымянный – это самые физически сильные и развитые пальцы, в основном выполняют те же функции, что и первый, кроме исполнения приема баррэ.

Мизинец – самый слабый из всех пальцев. Его развитие – это в целом довольно долгий и кропотливый процесс и его функции совпадают с указательным пальцем, им также можно исполнять баррэ, но только один вид – малое баррэ.

Равномерное развитие силы, точности и независимости действий каждого из четырех пальцев левой руки и правильное положение ладони и запястья относительно грифа взаимосвязаны между собой и в свою очередь способствуют верным игровым ощущениям всей руки. Методист-гитарист Е.С. Титов пишет об этом: «При исполнении звука <...> прижатие гитарной струны на грифе обеспечивается усилием пальцев <...>; с обратной стороны грифа их нажим ограничивается усилием большого пальца. При этом мышцы плеча остаются свободными и их функция сводится к перемещению предплечья с кистью и пальцами вдоль грифа» [11].

Еще один важный игровой навык, которым гитарист должен владеть в совершенстве для того чтобы его игра была чистой, без лишних призвуков и так называемых «заиканий» или «придыханий» при смене позиции – это смена позиции (по закрытым струнам). Меняя позицию, мышцы предплечья и кисти, которые управляют пальцами левой руки, должны расслабиться, приотпустив струны и гриф. В этот момент напряжение из кисти переходит в бицепс и не дает предплечью упасть вниз, т. е. вес руки должен участвовать в прижатии, а значит рука в момент прижатия струн «висит» на пальцах. Так вот отпуская пальцы от струн, предплечье остается на месте за счет работы бицепса, что особенно важно для свободы левой руки. В это время мышцы, участвующие в работе пальцев левой руки, должны успеть отдохнуть и сбросить напряжение. Затем точным движением предплечья рука переносится в нужную позицию и одновременно

пальцы становятся на желаемые лады. Здесь очень важно помнить – смена позиции должна происходить только за счет предплечья без движения запястья, даже если нужно сменить позицию в пределах одного лада. Все передвижения по грифу инструмента левой руки осуществляются только за счет предплечья. Участие в этом действии запястья и тем более плечевого сустава недопустимы. Чем меньше будет участвовать подвижных суставов в смене позиции, тем точнее она будет исполнена и на её осуществление уйдет минимальное количество усилий. Всё это действие в рамках развития игровых навыков левой руки гитариста связано с контактным приемом игры правой руки. Перед тем, как произнести звук, пальцы останавливаются на струне, а точная координация рук в смене позиции заключается в использовании времени этой остановки пальца на струне для передвижения левой руки по грифу. Таким образом, смена позиции выглядит как «перехват» пальцев из одной позиции в другую за счет движения предплечья. В быстрых темпах так называемый «перехват» дает эффект «порхания» левой руки над грифом во время смен позиций, что в свою очередь дает ощущение легкости исполнительства.

Развитию игровых навыков левой руки необходимо уделять внимание с самого начала обучения игре на инструменте. Для этого педагогу, учитывая индивидуальные особенности обучающегося, нужно составить определенный комплекс упражнений, а в дальнейшем – и определенный комплекс инструктивного материала, который будет постепенно развивать игровые навыки левой руки обучающегося гитариста. Значение инструктивного материала состоит в том, что каждое упражнение, гамма или этюд принесут пользу только тогда, когда будут доведены до максимального на данном этапе обучения темпа и до необходимой свободы исполнения.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать весьма определенный вывод. Для поэтапного развития игровых навыков левой руки гитариста важно понять саму суть игрового навыка, то есть движения, которое должно воспроизводиться по определенной траектории, в нужном направлении, с определенной силой и индивидуальными особенностями. Другими словами, овладеть механикой движения (игрового навыка). Только овладев механикой движения, можно говорить о развитии моторики (скорости исполнения).

В нашей статье мы постарались внести ясность в развитие основных исполнительских навыков левой руки гитариста. Хочется отметить, что развитие игровых навыков в целом требует довольно много усилий, временных затрат, внимания и осознанности от обучающихся. Последнее особенно важно. Еще в Школе советского исполнителя и педагога А.М. Иванова-Крамского подчеркивается, что «...частое механическое бессознательное повторение какого-либо упражнения может принести только вред» [5]. Воспитание мышечных усилий довольно сложный и трудоемкий процесс, в котором очень многое зависит

от преподавателя – насколько точно он сможет объяснить механику движений и грамотно подобрать комплекс индивидуальных упражнений для каждого обучающегося. Особенно важно, по нашему мнению, обратить на данную тему пристальное внимание на начальном этапе обучения и, конечно же, не терять контроль над данной работой в среднем звене музыкального образования, где музыкант получает всю техническую базу, которой он должен уверенно пользоваться в высшем звене профессионального музыкального обучения и дальнейшей профессиональной деятельности.

Литература:

1. Вайсборд, М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества / М. Вайсборд. – Москва : Советский композитор, 1989. – 208 с. – Текст : непосредственный.
2. Гинзбург, Л.С. О работе над музыкальным произведением / Л.С. Гинзбург. – Москва : Музыка, 1981. – 144с. – Текст : непосредственный.
3. Гитман, А. Начальное обучение на шестиструнной гитаре : методическое пособие / А. Гитман. – Москва : Престо, 1995. – 94 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
4. Дункан, Ч. Искусство игры на классической гитаре : методическое пособие / Ч. Дункан. – Майами : Summy-Birchard Music, 1980. – 132 с. – Текст : непосредственный.
5. Иванов-Крамской, А.М. Школа игры на шестиструнной гитаре : учебное пособие / А.И. Иванов-Крамской. – Москва : Феникс, 2013. – 145 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
6. Кузин, Ю.П. Азбука гитариста : [в 2 томах]. – Т. 1: Доинструментальный этап / под ред. В. Каленова, Ю.П. Кузина. – Новосибирск : МНК, 1999. – 164 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
7. Кузин, Ю.П. Азбука гитариста : [в 2 томах]. – Т. 2: Инструментальный период / под. ред. В. Каленова, Ю.П. Кузина. – Новосибирск : МНК, 1999. – 72 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
8. Кузнецов, В.А. Игровой аппарат гитариста: принципы постановки и работы / В.А. Кузнецов. – Текст : непосредственный // Как научить играть на гитаре / под ред. В.А. Кузнецова. – Москва : Классика XXI век, 2006. – С. 39–63.
9. Ларичев, Е.Д. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре : учебное пособие / Е.Д. Ларичев. – Москва : Музыка, 1975. – 90 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные.
10. Михайленко, Н.П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре : методическое пособие / Н.П. Михайленко. – Киев : Книга, 2003. – 248 с. – Текст : непосредственный.
11. Титов, Е.С. Приемы игры на гитаре: от теории к практике / Е.С. Титов. – Москва : Композитор, 2005. – 104с. – Текст : непосредственный.
12. Федулов, А.А. К вопросу о свободе игрового аппарата гитариста: из архива автора / А.А. Федулов. – Челябинск, 2020.– 48 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Vaysbord, M. Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo KhKh veka: ocherk zhizni i tvorchestva / M. Vaysbord. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1989. – 208 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Ginzburg, L.S. O rabote nad muzykal'nym proizvedeniem / L.S. Ginzburg. – Moskva : Muzyka, 1981. – 144s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Gitman, A. Nachal'noe obuchenie na shestistrunnoy gitare : metodicheskoe posobie / A. Gitman. – Moskva : Presto, 1995. – 94 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.
4. Dunkan, Ch. Iskusstvo igry na klassicheskoy gitare : metodicheskoe posobie / Ch. Dunkan. – Mayami : Summy-Birchard Music, 1980. – 132 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Ivanov-Kramskoy, A.M. Shkola igry na shestistrunnoy gitare : uchebnoe posobie / A.I. Ivanov-Kramskoy. – Moskva : Feniks, 2013. – 145 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.
6. Kuzin, Yu.P. Azbuka gitarista : [v 2 tomakh]. – T. 1: Doinstrumental'nyy etap / pod red. V. Kalenova, Yu.P. Kuzina. – Novosibirsk : MNK, 1999. – 164 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennye.

7. Kuzin, Yu.P. Azbuka gitarista : [v 2 tomakh]. – Т. 2: Instrumental'nyy period / pod. red. V. Kalenova, Yu.P. Kuzina. – Novosibirsk : MNK, 1999. – 72 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennyye.
8. Kuznetsov, V.A. Igrovoy apparat gitarista: printsipy postanovki i raboty / V.A. Kuznetsov. – Tekst : neposredstvennyy // Kak nauchit' igrat' na gitare / pod red. V.A. Kuznetsova. – Moskva : Klassika XXI vek, 2006. – S. 39–63.
9. Larichev, E.D. Samouchitel' igry na shestistrunnoy gitare : uchebnoe posobie / E.D. Larichev. – Moskva : Muzyka, 1975. – 90 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennyye.
10. Mikhaylenko, N.P. Metodika prepodavaniya igry na shestistrunnoy gitare : metodicheskoe posobie / N.P. Mikhaylenko. – Kiev : Kniga, 2003. – 248 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Titov, E.S. Priemy igry na gitare: ot teorii k praktike / E.S. Titov. – Moskva : Kompozitor, 2005. – 104s. – Tekst : neposredstvennyy.
12. Fedulov, A.A. K voprosu o svobode igrovogo apparata gitarista: iz arkhiva avtora / A.A. Fedulov. – Chelyabinsk, 2020. – 48 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Степанова, Н.В. Некоторые особенности интерпретации современной фортепианной миниатюры / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 54–59. – Библиогр.: с. 58 (8 назв.).

УДК 781.6

Степанова Наталья Викторовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

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

доцент кафедры фортепиано

E-mail: stepanova@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ

Аннотация. Автор статьи обосновывает важность изучения в рамках курса «Фортепиано» репертуара различной стилистической направленности, в частности, современной фортепианной миниатюры. Включение в репертуар музыканта-исполнителя произведений современных композиторов способствует формированию его художественно-творческого мировоззрения и выработке критериев аргументированной музыкально-исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: курс «Фортепиано»; музыкант-специалист; современная музыкальная культура; фортепианная миниатюра; художественно-творческое мировоззрение; исполнительская интерпретация.

Natalia Stepanova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of the Piano Department

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

Chelyabinsk, Russia

SOME FEATURES OF INTERPRETATION MODERN PIANO MINIATURES

Annotation. The author of the article substantiates the importance of studying the repertoire of various stylistic orientations, in particular, modern piano miniatures, within the framework of the Piano course. The inclusion of works by contemporary composers in the repertoire of a musician-performer contributes to the formation of his artistic and creative worldview and the development of criteria for reasoned musical and performing interpretation.

Keywords: Piano course; specialist musician; modern musical culture; piano miniature; artistic and creative worldview; performing interpretation.

Специфика обучения музыканта-профессионала предполагает наличие сформированного комплекса фундаментальных знаний, технологических навыков и владения мастерством исполнительской интерпретации, которые являются частью целостного культурного процесса и позволяют будущему музыканту-специалисту осуществлять эффективную профессионально-творческую деятельность.

Курс «Фортепиано», который является составной частью дисциплин базового блока, проходят теоретики-музыковеды, дирижёры и музыканты всех без исключения исполнитель-

ских специальностей (кроме пианистов). Данный курс обладает большим педагогическим потенциалом в приобретении будущим музыкантом-специалистом опыта исполнения разнообразного высокохудожественного репертуара различной стилистической направленности. Изучение в рамках курса «Фортепиано» произведений современных композиторов способствует формированию художественно-творческого мировоззрения музыканта-интерпретатора и выработке принципиально новых критериев аргументированных музыкально-эстетических суждений и оценок фор-

тепианных произведений в контексте многообразия современной стилистики.

Проблема прочтения и интерпретации музыкально-художественного текста всегда была насущной и актуальной как среди учёных-музыковедов, так и среди музыкантов-исполнителей. Обращение к обширному и малоизведанному пласту музыкальной культуры, к которому относится современная фортепианная миниатюра, позволяет музыканту-исполнителю расширить горизонты восприятия художественного смысла, заложенного в музыкальном тексте и реализовать самые смелые интерпретаторские идеи и творческие замыслы.

Интерпретация (от лат. *interpretation* – объяснение, трактовка), как известно, являясь ключевым понятием эстетики исполнительского искусства, представляет собой конкретное исполнительское действие или «исполнительский акт», в результате которого произведение может приобрести множественность «исполнительских версий». Такая вариативность исполнительских трактовок определяется самой природой нотной записи, в которой любой параметр нотного текста, будь то структура фразировки или мера динамических оттенков, разнообразие агогических нюансов или артикуляционных приёмов и т. д., может получить своё личностное осмысление. Можно сказать, что музыкант-интерпретатор становится исследователем, которому предстоит, следуя логике музыкально-художественного произведения, максимально убедительно и аргументировано воплотить неповторимый авторский стиль композитора, драматургию и эмоционально-художественные аспекты исполняемого произведения, продуманно и достоверно реализовать музыкально-смысловые ассоциации в контексте жанра, стиля, эстетических норм современной эпохи и т. д. Данный подход к интерпретации музыкального произведения в полной мере укладывается в концепцию Б.В. Асафьева, который писал, что «жизнь музыкального произведения – в его исполнении, <...> именно исполнитель-интерпретатор является проводником композитора в среду слушателей» [1, с. 264]. Таким образом, без живого исполнения нотная форма музыкально-художественного текста навсегда может остаться только на бумаге, т. е. не иметь потенциально полноценной жизни, а, следовательно, и возможности быть донесённой до слушателя. Важность данного аспекта находит своё подтверждение в словах выдающегося советского пианиста и педагога

С.Е. Фейнберга: «Интерпретатор должен донести до слушателя произведение целым и неискажённым, и в этом он должен видеть в первую очередь свою подлинную творческую задачу» [8, с. 35].

Резюмируем. Для состоятельной, адекватной передачи идеи композитора музыканту-исполнителю требуется сформированное, зрелое художественно-творческое мировоззрение интерпретатора сегодняшнего дня, представляющее собой комплекс исполнительских качеств, которые включают в себя индивидуально-художественный опыт, основанный на специальных знаниях, умениях и навыках, позволяющих музыканту проявлять свои творчески-преобразующие и креативно-конструктивные способности, окрашенные индивидуально-личностным смыслом музыканта-исследователя. Специфическая система черт и средств современной фортепианной музыки, – по словам основоположника советского музыковедения Б.В. Асафьева, – «создаёт свой уклон содержания, особенно в сфере возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и сферу личной психики» [2, с. 213]. Таким образом, современный музыкально-художественный текст требует от исполнителя серьёзного, глубокого, всеобъемлющего индивидуального интерпретаторского проникновения в художественно-смысловой контекст столь широко и разнообразно представленных в современной фортепианной музыке стилистических направлений, таких, как, например, неоромантизм, неоклассицизм, авангардизм, минимализм, неофолклоризм и т. д.

XX век радикально изменил «лицо» фортепианной музыки, обусловив тем самым появление пианизма нового типа, «обнажающего» ударную природу инструмента. Динамичное и противоречивое время рождало целый ряд философских, эстетических, художественных систем и направлений. Временные перипетии по-разному отражались в творчестве таких крупных художников первой половины столетия, как А. Онеггер и П. Хиндемит, К. Орф и Д. Мийо, Б. Барток и Б. Мартину, Б. Бриттен и О. Мессиа, А. Шёнберг и А. Берг, С. Прокофьев и Д. Шостакович, А. Шнитке и Р. Щедрин и др. Такое развитие событий способствовало формированию различных композиторских школ, стилей и направлений, из которых ведущее место занимали «неоклассицизм» (И. Стравинский, Де Фалья, Д. Мийо, Ф. Пуленк), «линейно-конструктивистский стиль» (П. Хиндемит)

и направление так называемой «нововенской школы» (А. Шёнберг, А. Веберн, А. Берг).

Каждое из вышеперечисленных направлений сыграло свою роль в обновлении и преобразовании музыкального языка, так сказать, в его техническом «переворужении». Это были закономерные, неизбежные процессы, обусловленные рождением нового многоликого интонационного строя эпохи, повлекшего за собой усложнение ритмических и гармонических конструкций, расширение границ тональной системы, а также эволюцию артикуляционной и тембровой инструментальной палитры. Пути современных композиторов были абсолютно различны. Одни композиторы шли по линии полного разрушения тональной системы (чисто додекафонной), другие – путём её обновления и обогащения новым многообразием современных композиторских техник. Приверженцы данного направления часто продолжают сохранять и классическую форму, и отчасти верность тональной системе, но уже в ином, современном слышании, поиск которого был продиктован потребностью современного художника выйти за рамки привычного, хрестоматийно-традиционного.

Среди последователей этого направления в первую очередь нужно назвать отечественных композиторов: Э. Артемьева, В. Азаравили, В. Бибергана, С. Баневича, Л. Гуревича, К. Дюбенко, В. Калистратова, Х. Классена, Ж. Металлиди, И. Парфёнова, В. Сильвестрова, В. Сапарова, Т. Шкербину, И. Шамо, А. Флярковского, К. Хачатуряна, Б. Чайковского и др. Фортепианные сочинения этих композиторов широко применяются в репертуаре студентов, изучающих курс «Фортепиано», поскольку при своей жанровой и образной многоликости, самобытности и смелости музыкальных идей, эти произведения доступны для студентов с различной пианистической подготовкой.

Обращаясь к жанру фортепианной миниатюры, рассмотрим дефиницию понятия «миниатюра» (франц. *miniature*, итал. *miniatura*), заимствованного из живописи и, соответственно, обозначающего произведение изобразительного искусства, которое отличается небольшими размерами, а также тонкостью и изысканностью художественных приёмов. Данное понятие в литературе по аналогии обозначает принадлежность к жанру малых форм. В музыке, «как наиболее романтическом из искусств» [6, с. 6], миниатюрой именуют небольшую музыкальную пьесу, написанную преимущественно для фортепиано.

Фортепианная миниатюра занимает особую страницу в творчестве композиторов разных эпох, эстетических воззрений и стилевых направлений. Расцвет миниатюры как самостоятельного жанра, как известно, связан с периодом музыкального романтизма. Среди композиторов, внёсших огромный вклад в развитие жанра фортепианной миниатюры, имена Э. Грига, И. Брамса, А.К. Лядова, Н.К. Метнера, Ф. Мендельсона, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, П.И. Чайковского и др. Значительный пласт фортепианных сочинений в этом жанре представлен у композиторов множеством форм – это прелюдии, багатели, песни без слов, листки из альбома, музыкальные моменты, мимолетности, экспромты, элегии, ноктюрны, новеллеты, юморески, сказки и т. д.

Жанр фортепианной миниатюры во всём своём многообразии и сегодня не утратил свою жизнеспособность, поскольку «жанр живёт настоящим, но всегда помнит своё прошлое, своё начало» [4, с. 471]. По словам одного из самых влиятельных русских теоретиков М.М. Бахтина, «каждая новая разновидность, каждое новое произведение данного жанра всегда чем-то обогащает, помогает совершенствованию языка жанра» [4, с. 269]. Исследователь романтической европейской и русской фортепианной миниатюры К.В. Зенкин считает, что именно фортепианная миниатюра романтической эпохи задала определённый вектор, «импульс», который «не угас и поныне, и фортепианная миниатюра продолжила свою жизнь в совершенно иных эстетических условиях. Иными словами, это не только одна из наиболее типичных, но и специфичная для романтической и постромантической эпохи жанровая сфера, не имеющая аналогов в музыкальной культуре предыдущих эпох» [6, с. 5].

Обозначим признаки жанра современной фортепианной миниатюры, которые во многом обусловлены, как отмечалось выше, традициями романтического жанра в музыке. Определённая стилистическая соориентированность поможет студенту выработать верную интерпретаторскую идею в работе над современной фортепианной миниатюрой.

Вполне естественно, что жанр фортепианной миниатюры широко распространён в современной музыке, при этом, как отмечалось выше, он генетически восходит к традициям романтического жанра, соблюдая ключевой его принцип – *принадлежность к малой форме*, т. е. принцип «большого в малом» [7].

Принципиальную важность в фортепианной миниатюре приобретают такие составляющие, как *сжатость формы, сиюминутность и лаконизм высказывания*, поскольку объём сочинения препятствует длительному разворачиванию мысли. Поэтому основным мерилом для исполнителя фортепианной миниатюры являются *«детали и нюансы»* [5, с. 9], приобретающие невероятную значимость в их осмыслении и реализации. Безусловно, что для современной фортепианной миниатюры, часто лишённой привычного для уха красивого мелодизма, необходима определённая, ясная и отчётливая *срежиссированность исполнительских действий*, а может быть и изначальный сценарий, определяющий смысловое и эмоционально-образное наполнение каждого из элементов музыкального текста.

Для фортепианной музыки сегодняшнего дня свойственна тенденция к максимальному, как писал Б.В. Асафьев, – *«очеловечиванию инструментализма»* [1, с. 13]. Как пишет в своём исследовании К.В. Зенкин, согласно представлениям XVIII века, «музыка является языком чувств, выражением чувств», поэтому большую значимость приобретает «выражение чувствосодержание, <...> как бесконечно глубокое, неисчерпаемое внутреннее «Я» субъекта, творящее из себя внешний, «объективный» мир» [6, с. 14]. В связи с этим особую важность приобретает выбор композиторами универсального инструмента – фортепиано, способного выразить всё многообразие эмоций, обладающего неисчерпаемыми тембральными возможностями, широким спектром разнообразных артикуляционных приёмов, богатой динамической палитрой, тонкой колористикой педализации. Именно поэтому, «жанр, – по мнению Зенкина, – неотделим от фортепиано, как инструмента, <...> универсального, обладающего неисчерпаемыми выразительными возможностями» [6, с. 32]. Следует отметить, что современные композиторы часто стремятся выйти максимально за привычные рамки эстетики романтизма, позиционирующей вокальную выразительность и красочную оркестровость фортепиано. Метаморфозы, активно продвигающие ударную природу инструмента, обусловили множество композиторских стилей и техник, присущих современному фортепианному искусству. Новое инструментальное мышление композиторов создаёт и новый, обновлённый современный пианизм. Своеобразным манифестом, характеризующим новую эпоху фортепиано, может служить «Памятка исполнителю» П. Хин-

демита, предшествующая заключительному номеру – «Регтайму» из фортепианной сюиты «1922»: «Забудь обо всём, чему тебя учили на уроках фортепиано. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом» (Хиндемит). Приёмы «токатно-ударного пианизма» активно используют в фортепианной миниатюре Э. Артемьев, Л. Гуревич, В. Гаврилин, Ж. Металлиди, Е. Подгайц, А. Шнитке, Р. Щедрин, Г. Уствольская, и др.

Для современной фортепианной миниатюры становится характерным тяготение композиторов к одному из важнейших её принципов – *принципу программности*, который нашёл своё воплощение в конкретизации тематической направленности произведения. Так, Б.В. Асафьев писал, что программная музыка предполагает «предметную, иногда понятийную конкретизацию», доходящую до «зримых музыкально-пластических иллюстраций, <...> описаний определённого явления или персонажа» [3, с. 109–110]. Фортепианные миниатюры часто носят программно-конкретные названия, определяющие характер музыки и указывающие на их жанровую принадлежность. Такая драматургическая заданность во многом облегчает исполнителю понимание авторского замысла. Так, например, в творчестве современных композиторов очень широко представлена тема детства или детской музыки. «Детские альбомы» и «Альбомы для юношества» писали В. Гаврилин, Н. Классен, И. Парфёнов, В. Сильвестров, Н. Сидельников, Б. Чайковский, Р. Щедрин и др. Также можно проследить достаточно частое обращение композиторов к фольклорной линии. Например, В. Азарашвили – «Прогулка», «Хота»; В. Гаврилин – «Деревенские эскизы»; И. Парфёнов – «Матрёшка», «Русский танец»; И. Шамо – «На гулянке», «Азербайджанский танец»; Р. Щедрин – «Тройка», «Подражание Альбенису и т. д.

В непосредственной близости с принципом *программности* находится *композиционный принцип цикличности*. Цикличность в фортепианной миниатюре определяет характер связей между элементами, номерами цикла. Специфика этих связей может быть различной – контрастная смена портретных зарисовок или, напротив, последовательная череда состояний, ассоциаций; сюжетная логика, определяющая единую драматургическую концепцию; жанровое или художественное единство и т. д. Е.В. Назайкинский называет взаимодействие элементов внутри формы

«циклическим смыслом», поясняя, что «суть циклической формы и есть их смена, обладающая скрытой логикой, обеспечивающей единство целого» [7]. Каждый элемент циклической формы позволяет исполнителю наблюдать словно «под увеличительным стеклом музыкальную событийность фортепианной миниатюры, <...> запечатляющей мимолётность целого мира» [7]. Принцип композиционной цикличности в фортепианной миниатюре используют многие современные композиторы: Э. Артемьев – «Шесть прелюдий», В. Калистратов – «Картины русских сказок», И. Парфёнов – «Домик в Клину», Т. Шкербина – «Детская музыка», И. Шамо – «Картины русских живописцев», Б. Чайковский – «Восемь пьес» и т. д.

Наряду с вышеперечисленными принципами, современные композиторы в фортепианной миниатюре часто используют художественный приём стилизации или эффект «эпохи повторений» (У. Эко), запечатлевая характерные черты «художественного словаря эпохи». Например, Р. Щедрин – «Знаменный напев», «Играем оперу Россини»; В. Гаврилин – «Тарантелла», «Воспоминание о вальсе», «Полонез»; И. Парфёнов – «Сарабанда», «Менуэт»; Б. Чайковский – «Вальс», «Марш», «Мазурка» и др., где авторы используют узнаваемые музыкальные жанры: польку, менуэт, вальс, марш и т. д. Новизна восприятия традиционных жанров сочетается у композиторов с поиском оптимального соответствия современных худо-

жественных средств образно-смысловому содержанию. Используя всё разнообразие современных музыкально-художественных средств, «взрыхляя» темперированный строй инструмента необычайностью мелодического и гармонического языка, композиторам удаётся сохранять основной принцип фортепианной миниатюры – *эмоционально-образную многомерность*. Руководствуясь жанровыми признаками, современным композиторам удаётся в фортепианной миниатюре при её внешней собранности, лаконизме, сжатости, воплощать как высокий накал эмоционального состояния, яркость артистического образа, театральную пародийность, эмоциональную открытость при раскрытии глубоко психологической составляющей, так и строгость, сдержанность выражения, ироничность, искренность, доверительность, простоту.

Таким образом, современная фортепианная миниатюра составляет значимую часть концертного и педагогического репертуара в курсе «Фортепиано», позволяющего музыканту-интерпретатору создать многомерное представление о её разнообразности, обусловленной неповторимым стилем и новаторским почерком каждого из композиторов. Такой «стилевой плюрализм рождает множественность интерпретационных подходов, приближающих деятельность исполнителя к научному поиску» [5, с. 11], что полностью отвечают запросам музыкально-эстетического воспитания будущих музыкантов-специалистов.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс : [в 2 томах] / Б.В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б.В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1979. – 341 с. – Текст : непосредственный.
3. Асафьев, Б.В. Программная музыка. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий / Б.В. Асафьев. – 2-е изд., доп. – Москва : Советский композитор, 1978. – 200 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
4. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – 3-е изд. – Москва : Художественная литература, 1972. – 471 с. – Текст : непосредственный.
5. Говар, Н.А. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Говар Наталья Алексеевна ; Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 2013. – 28 с. – Текст : непосредственный.
6. Зенкин, К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Зенкин Константин Владимирович ; Московская государственная консерватория. – Москва, 1996. – 54 с. – Текст : непосредственный.
7. Назайкинский, Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е.В. Назайкинский. – Текст : электронный // Harmony : международный музыкальный культурологический журнал. – URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193> (дата обращения: 07.08.2022).

8. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – Москва : Музыка, 1969. – 600 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Muzykal'naya forma kak protsess : [v 2 tomakh] / B.V. Asaf'ev. – 2-e izd. – Leningrad : Muzyka, 1971. – 376 s. – Текст : nepo-sredstvennyy.

2. Asaf'ev, B.V. Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka / B.V. Asaf'ev. – 2-e izd. – Leningrad : Muzyka. Leningradskoe otdelenie, 1979. – 341 s. – Текст : neposredstvennyy.

3. Asaf'ev, B.V. Programmaya muzyka. Putevoditel' po kontsertam. Slovar' naibolee neobkhodimyykh muzykal'nykh terminov i ponyatiy / B.V. Asaf'ev. – 2-e izd., dop. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1978. – 200 s. : not. il. – Текст : neposredstvennyy.

4. Bakhtin, M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo / M.M. Bakhtin. – 3-e izd. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1972. – 471 s. – Текст : neposredstvennyy.

5. Govar, N.A. Fortepiannaya miniatyura v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI vv.: problemy stilya i interpretatsii : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Govar Natal'ya Alekseevna ; Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh. – Moskva, 2013. – 28 s. – Текст : neposredstvennyy.

6. Zenkin, K.V. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo ro-mantizma : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora iskusstvovedeniya / Zenkin Konstantin Vladimirovich ; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. – Moskva, 1996. – 54 s. – Текст : neposredstvennyy.

7. Nazaykinskiy, E.V. Poetika muzykal'noy miniatyury / E.V. Nazaykinskiy. – Текст : elektronnyy // Harmony : mezhdunarodnyy muzykal'nyy kul'turologicheskiy zhurnal. – URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193> (data obrashcheniya: 07.08.2022).

8. Feynberg, S.E. Pianizm kak iskusstvo / S.E. Feynberg. – Moskva : Muzyka, 1969. – 600 s. – Текст : neposredstvennyy.

Для цитирования: Тошкувватов, Б.Н. Новый тип баритона в музыкальной драме Джузеппе Верди / Б.Н. Тошкувватов, Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 60–64. – Библиогр.: с. 64 (6 назв.).

УДК 781.6

Тошкувватов Бахромжон Нортожи угли,

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство

E-mail: bahromtoskuvvatov@gmail.com

Россия, г. Челябинск

Степанова Наталья Викторовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

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

E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

**НОВЫЙ ТИП БАРИТОНА
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ**

Аннотация. В статье рассматривается процесс рождения и становления на итальянской оперной сцене баритона нового типа, обусловленного новаторскими идеями Джузеппе Верди в жанре оперы-драмы.

Ключевые слова: эпоха *bel canto*; опера-драма; музыкально-драматургическая концепция; партия баритона; художественно-эстетическая принадлежность.

Bahromjon Toshguvatov,

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student in the Specialty 53.05.04 Musical and Theatrical Art

E-mail: bahromtoskuvvatov@gmail.com

Russia, Chelyabinsk

Natalia Stepanova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of the Piano Department

E-mail: stepanowa.n2010@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

**A NEW TYPE OF BARITONE
IN A MUSICAL DRAMA GIUSEPPE VERDI**

Annotation. The article examines the process of the birth and formation of a new type of baritone on the Italian opera stage, due to the innovative ideas of Giuseppe Verdi in the genre of opera-drama.

Keywords: the era of *bel canto*; opera-drama; musical-dramatic concept; baritone part; artistic and aesthetic affiliation.

Джузеппе Верди по праву считается одним из самых значимых композиторов XIX века, внесших неопределимый вклад в историю мировой оперной культуры. Его оперные шедевры – «Бал-маскарад», «Трубадур», «Отелло», «Травиата», «Риголетто», «Сила судьбы», «Дон Карлос», «Аида», «Фальстаф» и др. до сих пор являются неотъемлемой частью классического репертуара всех без исключения оперных театров мира.

Творческое наследие композитора охватывает многие жанры – это романсы и песни, духовные и инструментальные произведения, самым известным из которых, безусловно, является «Реквием». Однако мировую известность и славу Джузеппе Верди принёс оперный жанр, которому композитор был предан на протяжении всей своей жизни. Так, свою первую оперу «Оберто, граф Бонифачо» композитор написал в 26 лет, а последнюю –

«Фальстаф» – в 80. Перу Джузеппе Верди принадлежат 26 опер, в каждой из которых в полной мере отразились музыкально-художественное мировоззрение композитора и особенности его оперного стиля.

В своё видение и понимание музыкального театра Дж. Верди привнёс много новаторских идей. Следует сказать, что оперное творчество композитора прошло определённый путь становления. Это были этапы эволюции от революционного пафоса искусства романтизма, которое получило своё историческое название «Рисорджименто», или «Национальное возрождение», нашедшего своё отражение в операх 40-х годов («Набукко», «Эрнани», «Битва при Леньяно»), до реализма музыкальной драмы, основанной на концепции социального неравенства, обостряющей конфликтность и драматизм действия в жанре психологической оперы-драмы. К вновь созданному жанру оперы-драмы относятся такие легендарные сочинения композитора, как «Риголетто», «Трубадур», «Отелло», «Бал-маскарад», «Травиата» и др. О масштабе личности великого реформатора музыкального театра русский композитор и музыкальный критик А.Н. Серов писал так: «Как всякий могучий талант, Верди отражает в себе национальность и свою эпоху. Он – цветок своей почвы. Он – голос современной Италии, не лениво-дремлющей или беспочвенно-веселящейся Италии в комических и мнимосерьёзных операх Россини и Доницетти, не сентиментально-нежной и элегической, плачущей беллиниевской Италии, а Италии, пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италии, смелой, пылкой до неистовства» [3, с. 175].

Однако следует отметить, что Джузеппе Верди в своём оперном творчестве сосредоточил лучшие достижения своих именитых предшественников – В. Беллини, Г. Доницетти и Дж. Россини, которые определили наиболее яркие черты итальянской вокального искусства эпохи «золотого вокала» – *bel canto* – «сочетание кантиленного пения с виртуозностью, богатство художественного интонирования, любовное отношение к слову» [6, с. 11].

Вышедший в середине XIX века на оперную авансцену Джузеппе Верди продолжил вокальное мастерство В. Беллини, основанное на безграничности, неиссякаемой широте и выразительности вокальной мелодики; вокальную виртуозность, стремительный динамизм сценического действия и ярко выраженный контраст характеров оперных персонажей

Г. Доницетти; мастерство вокального ансамбля и колоритность, живую образную характеристику главных героев Дж. Россини. Следует отметить, что Джузеппе Верди с чувством глубокого уважения относился к своим оперным предшественникам. Так, например, о Дж. Россини композитор с восхищением писал: «Я уверен, что «Севильский цирюльник», с его богатством оригинальных мелодических идей, с его чувством комического, с его декламационной правдой, лучшая в мире опера-буффа» [4, с. 44].

Обновление оперного театра Дж. Верди во многом было инициировано, как отмечалось выше, «реалистическими положениями манифестов итальянского романтизма: искусство идейное, доступное и понятное всему народу, искусство, связанное с современной действительностью, отображение в нём жизненной правды» [4, с. 57]. Дж. Верди, страстно отрицающий монотонность оперного действия, всегда стремился к воплощению «сильной, простой, значительной драмы», к «предельному заострению конфликта» [5, с. 295], обнажающему человеческие страсти. Поэтому смелая реконструкция традиций итальянского оперного искусства середины XIX столетия, приводит композитора к новой трактовке «музыкально-сценической драмы» [5, с. 301]. Такое «обострённое чувство драмы», присущее Джузеппе Верди, кардинально изменяет «лицо» итальянской оперы, выводя на театральные подмостки новый жанр – оперу-драму.

Оперное творчество Джузеппе Верди широко исследовано в трудах зарубежных и отечественных публицистов и музыковедов: Б.В. Асафьева, С.Н. Богоявленского, А.Д. Бушен, Ф. Верфель, М.С. Друскина, Г.А. Лароша, Р.Э. Лейтес, Г. Маркези, А.Н. Серова, Л.А. Соловцовой, И.И. Соллертинского, Г.Г. Тигранова, Д. Тароцци и др. Единственной отечественной монографией, всецело освещающей жизненный и творческий путь композитора, остаётся научный труд Л.А. Соловцовой.

Направление нашего поиска связано с попыткой рассмотреть и проанализировать понимание роли и значимости партии баритона в новом жанре музыкальной драмы, выведенной на оперную сцену Джузеппе Верди. Именно в новоявленном вердиевском жанре – музыкальной драме, ставшей источником новой манеры пения, происходит рождение баритона нового типа. Новый оперный жанр потребовал изменения природы вокальной партии, т. е., совершенно другого вокала, объединяющего воедино такие главные оперные ат-

рибуты, как драматизм, сценичность, артистизм, техническое мастерство. Следует отметить, что до появления на театральной сцене оперы-драмы Дж. Верди баритон занимал более чем второстепенную позицию. Это было обусловлено тем, что музыкальный театр до Дж. Верди отличался присутствием на сцене исключительно виртуозного и ослепительно блестящего вокального искусства *bel canto*.

Кратко определим основные новаторские идеи Дж. Верди, которые обусловили переосмысление роли и значимости в оперном жанре партии баритона.

Во многом, траекторию нового взгляда композитора, которого часто называли «маэстро итальянской революции», определила «революционная ситуация» в стране, которая подогревалась патриотическим настроением и стремлением народа Италии к свободе и независимости. Дж. Верди горячо протестовал против отрыва музыки от сценического действия, утверждая, «что только при условии драматического единства всех средств музыкально-сценической выразительности оперный спектакль может быть полноценным» [5, с. 298]. Творческим кредо композитора становится главенство в опере синтеза музыкального и драматического начала. Таким образом, зерно новаторства Дж. Верди заключается в осмысленной драматургии оперного сюжета, обусловленной небывалым синтезом музыки и драмы.

Необходимо подчеркнуть, что Джузеппе Верди считал сюжет фундаментом оперного действия и настаивал на том, что «именно с либретто – с литературной основы – надо начинать реформу оперы» [4, с. 62]. Поэтому, «не полагаясь на волю либреттиста», сам педантично и скрупулёзно руководил его работой, принимая деятельное участие в выборе сюжета в разработке сценария и либретто, и требуя от них лаконичности и динамизма развития сюжетных драматургических линий [4, с. 63].

Литературными источниками опер Дж. Верди становятся произведения В. Гюго, В. Шекспира, Ф. Шиллера. Эти великие авторы были близки по духу композитору, который искал для своих опер сюжеты богатые по содержанию, глубокие по смыслу, ярко эмоциональные, насыщенные динамичным действием. На сюжеты этих великих драматургов, пронизанных пафосом борьбы, написаны самые лучшие оперы Дж. Верди: «Эрнани» (по драме В. Гюго), «Макбет» и «Отелло» (по трагедиям В. Шекспира), «Дон Карлос» и «Луиза

Миллер» (по драмам Ф. Шиллера). Именно эти произведения «подтолкнули творческую мысль композитора на путь смелых оперных исканий, помогли ему обновить итальянское оперное искусство, придать ему большую жизненную убедительность, драматическую правдивость и высокую художественную простоту» [2, с. 54].

Новые тенденции повлекли за собой естественную смену и сюжетов и, как следствие, галереи образов. Вердиевских оперных героев отличает предельная подлинность и реалистичность природы, сложность и противоречивость характеров. Одним из основных качеств опер Дж. Верди становится театральность и зрелищность. По словам Л.А. Соловцовой, «Верди ясно представляет себе не только характер, но даже внешний вид, мимику, движения своих героев. Они становятся для него живыми людьми. И лишь тогда, когда драма со всеми действующими лицами, со всеми образами стоит перед его глазами, – лишь тогда он ищет соответствующее ей музыкальное воплощение. Именно с этим осязаемо-рельефным представлением о всём ходе драмы связано одно из основных качеств вердиевских опер – театральность, особая выразительность, своего рода пластически-зрительная конкретность вердиевских мелодических образов» [4, с. 153].

Велика в вердиевской оперной драматургии роль оркестра, который становится полноправным участником музыкально-драматического действия. Он раскрывает душевное состояние главных героев, обнажая драматургический подтекст сценических ситуаций. Использование, по мнению самого композитора, «номерной структуры» в построении действия (арий, ариозо, ансамблей, хоров и др.) усиливает его драматургическую целостность и динамику развития.

Таким образом, музыкально-драматургический феномен Дж. Верди заключается в реализации главной идеи – все ресурсы музыкально-театрального действия должны работать на мощный драматический эффект, что означало появление оперы нового типа, а именно – оперы-драмы.

Для воплощения новых, эмоционально и психологически насыщенных образов, обусловленных драматической правдой, Джузеппе Верди выдвигает новые требования к певцам. В вокальных партиях вердиевских героев практически отсутствуют головокружительные пассажи, виртуозные колоратуры, поскольку качественно изменилась драматургия

вокальной партии. Поэтому и голосово она становится более глубоко насыщенной, экспрессивной и интенсивно окрашенной. Конечно же, зная все тонкости природы человеческого голоса, Джузеппе Верди щедро «одарил» своей музыкой все голоса: и сопрано, и теноров, и басов, и меццо, и баритонов.

Мы рассматриваем проблему переосмысления роли партии баритона, поскольку до появления в опере жанра музыкальной драмы Дж. Верди этот голос занимал более чем второстепенную позицию, малозначимую. Выход на сцену баритона в качестве ведущей партии обусловлен исключительно появлением в вердиевской музыкальной драме разнохарактерных образов: мужественных, решительных, героических, доблестных, драматических героев, таких, как Дон Карлос («Эрнани»), Риголетто (одноимённая опера «Риголетто»), Макбет (одноимённая опера «Макбет»), Граф ди Луна («Трубадур»), Ренато («Бал-маскарад»), Амонасро («Аида»), Жермон («Травиата») и, напротив, зловещих, как образ бесчеловечного и жестокого Яго – «философа зла» («Отелло»); трагикомичных, как яркий, живой, неоднозначный образ стареющего донжуана Фальстафа («Фальстаф») и др.

Следует отметить, что при всей многоликости характеров оперных героев это всегда сильные, цельные личности. Со временем даже появилось понятие «вердиевский баритон», обозначающий голос, который обладает особой драматической выразительностью звучания. Заметим, что «баритон» дословно переводится как «тёмный звук». Вердиевскому баритону становится необходимым мастерски сочетать виртуозное владение голосом с мощным эмоциональным посылом, способным выражать мощный накал и трагедийность, скорбное, щемящее «ламенто» и чувственное, трепетное «аморозо». Поэтому баритон нового типа должен быть способным владеть всеми динамическими оттенками, от тончайшего «piano», до объёмного, сильного «forte», готового «перекрыть» полновесный, насыщенный вердиевский оркестр. Это подвластно исполнителю, имеющему совершенный вокальный аппарат.

Композитор создаёт вокальные партии не в расчёте на конкретных певцов-виртуозов, как это было ранее, а сообразно своим представлениям о выразительных возможностях человеческого голоса. Джузеппе Верди, по сло-

вам австрийского музыковеда Г. Галя, проводил в жизнь принцип «господства человеческого голоса как средоточия, как носителя музыкального действия» [1, с. 359]. Новый жанр вердиевской оперы-драмы требует присутствия на сцене не просто певца, а певца-актёра, способного передать безгранично разнообразную гамму человеческих чувств, эмоций, настроений, переживаний.

Таким образом, с приходом на оперную сцену жанра вердиевской музыкальной драмы, стиль *bel canto* как символ искусства безупречного, совершенного пения уступает место эстетике стиля *vero canto*, обусловленной новой драматургической нагрузкой в операх Джузеппе Верди. Вокальная техника *vero canto* представляет собой так называемый «смешанный певческий стиль» – *stilo misto*, объединяющий принципы техники виртуозного пения итальянского *bel canto* и декламационного *perlante*, усиливая, тем самым, эмоционально-смысловые аспекты оперной драматургии [1, с. 7].

Таким образом, благодаря оперной реформе Джузеппе Верди сформировался баритон нового типа, в полной мере отвечающий задачам нового оперного жанра – музыкальной драмы. Музыка Дж. Верди обогатила мир музыкального театра выдающимися именами певцов-баритонов: Маттиа Баттистини (1856–1928), Титта Руффо (1877–1953), которого называли «королём баритонов», Дж. Де Лука (1876–1950), Тито Гобби (1913–1984), Джузеппе Таддеи (1916–2010), Этторе Бастианини (1922–1967), Роберт Меррилл (1917–2004), Пьеро Капуччилли (1926–2005), Шерил Милнз (род. 1935), Джинно Беки (1913–1993), Дитрих Фишер-Дискау (1925–2012). Из русских баритонов назовём Пантелеймона Норцова (1900–1993), Павла Лисициана (1911–2004), Георга Отса (1920–1975), Юрия Мазурка (1931–2006), Александра Ворошило (род. 1944), Сергея Лейферкуса (род. 1946), Дмитрия Хворостовского (1963–2017), Альберта Шагидуллина (род. 1966).

Учитывая вышеперечисленные аспекты, можно сказать, что во многом оперное творчество Джузеппе Верди, ставшее кульминационной точкой в развитии итальянского музыкального театра XIX века, явило миру музыки новый жанр оперы-драмы, появление которого кардинально изменило музыкально-сценический статус партии баритона.

Литература:

1. Галь, Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира : перевод с немецкого / Г. Галь / вступительная статья И.Ф. Бэлзы ; комментарий И.С. Рожновской. – Москва : Радуга, 1986. – 479 с. : портр., нот., ил. – Текст : непосредственный.
2. Лебедев, В.А. Маэстро борьбы. Верди. Страницы жизни / В.А. Лебедев. – Москва : Молодая гвардия, 1977. – 191 с. – Текст : непосредственный.
3. Серов, А.Н. Верди и его новая опера : сборник / А.Н. Серов. – Москва : Музгиз, 1950. – 574 с. – Текст : непосредственный.
4. Соловцова, Л.А. Джузеппе Верди / Л.А. Соловцова. – Изд. 3-е., доп. и перераб. – Москва : Музыка, 1981. – 416 с. : ил., нот., портр. – Текст : непосредственный.
5. Тароцци, Д. Верди / Д. Тароцци. – Москва : Радуга, 1984. – 351 с. : ил. – Текст : непосредственный.
6. Ярославцева, Л.К. Зарубежные вокальные школы : учебное пособие по курсу истории вокального искусства / Л.К. Ярославцева. – Москва : ГМПИ, 1981. – 90 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Gal', G. Brams. Wagner. Verdi. Tri мастера – tri mira : perevod s nemetskogo / G. Gal' / vstupitel'naya stat'ya I.F. Belzy ; kommentariy I.S. Rozhnovskoy. – Moskva : Raduga, 1986. – 479 s. : portr., not., il. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Lebedev, V.A. Maestro bor'by. Verdi. Stranitsy zhizni / V.A. Lebedev. – Moskva : Molodaya gvardiya, 1977. – 191 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Serov, A.N. Verdi i ego novaya opera : sbornik / A.N. Serov. – Moskva : Muzgiz, 1950. – 574 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Solovtsova, L.A. Dzhuzeppe Verdi / L.A. Solovtsova. – Izd. 3-e., dop. i pererab. – Moskva : Muzyka, 1981. – 416 s. : il., not., portr. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Tarotstsi, D. Verdi / D. Tarotstsi. – Moskva : Raduga, 1984. – 351 s. : il. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Yaroslavtseva, L.K. Zarubezhnye vokal'nye shkoly : uchebnoe posobie po kursu istorii vokal'nogo iskusstva / L.K. Yaroslavtseva. – Moskva : GMPI, 1981. – 90 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Трифонова, Г.С. Из истории искусства Челябинска. 3. 1960-70-е годы, вторая волна модернизма. «Сколько шейных позвонков в портретах Габриэляна?» / Г.С. Трифонова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 65–69. – Библиогр.: с. 68 (8 назв.).

УДК 75.01 (470.55)

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

ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА ЧЕЛЯБИНСКА
3. 1960–70-е годы, вторая волна модернизма.
«Сколько шейных позвонков в портретах Габриэляна?»

Аннотация. В статье, включающей три сюжета, автор останавливается на трех репрезентативных событиях истории искусства Южного Урала 1940-х, 1960-х и 1970-х годов, действующими лицами которых явились три ярких художника – представители художественных направлений названных десятилетий в отечественном искусстве, работавшими на Южном Урале: Н.А.Русаков (1988–1941), В.А. Неясов (1926–1984) и Р.И. Габриэлян (1926–2015). Опираясь на архивные документы и произведения творческого наследия каждого из названных художников, автор раскрывает остро характеризующие их личностные творческие убеждения и волевые устремления жить в искусстве и работать творчески в соответствии с этими убеждениями.

Приведенные документы убедительны мощной правдивой фактографией, превращая эпизоды в исторические основания, на которых базируются этапы истории южноуральского искусства. Острая связь искусства и творчества с реальностью, с современниками – личностями труда, науки и искусства, своим характером, устремлениями характеризующими время, пространство, окружающую жизнь, эпоху.

Ключевые слова: закономерности истории искусства; участие индивидуальности художника в творческом процессе; художественные выставки; художественные стили и направления; импрессионизм; колоризм; ориентализм; русский авангард; соцреализм; вторая волна модернизма.

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

OF THE HISTORIE ART IN CHELYABINSK
3. The 1960s-70s, the second wave of modernism.
«How many cervical vertebrae are in the portraits of Gabrielyan?»

Annotation. In the article, which includes three plots, the author dwells on three representative events in the history of the art of the Southern Urals of the 1940s, 1960s and 1970s, the actors of which were three bright artists – representatives of the artistic trends of these decades in the domestic art, who worked in the Southern Urals: N.A.Rusakov (1988–1941), V.A. Neyasov (1926–1984) and R.I. Gabrielyan (1926–2015). Relying on archival documents and works of the creative heritage of each of these artists, the author reveals their

personal creative beliefs and strong-willed aspirations to live in art and work creatively in accordance with these beliefs. The above documents are convincing with powerful truthful factography, turning the episodes into historical foundations on which the stages of the history of South Ural art are based. The acute connection of art and creativity with reality, with contemporaries – personalities of labor, science and art, their character, Relying on archival documents and works of the creative heritage of each of these artists, the author reveals their personal creative beliefs and strong-willed aspirations to live in art and work creatively in accordance with these beliefs. The above documents are convincing with powerful truthful factography, turning the episodes into historical foundations on which the stages of the history of South Ural art are based. The acute connection of art and creativity with reality, with contemporaries – personalities of labor, science and art, their character, aspirations characterizing time, space, surrounding life, epoch.

Keywords: *patterns of art history; participation of the artist's individuality in the creative process; art exhibitions; art styles and trends; impressionism; colorism; orientalism; Russian avant-garde; socialist realism; the second wave of modernism.*

Сколько шейных позвонков в портретах Габриэляна? Таким вопросом задался зритель, увидев написанные художником портреты на областной выставке в 1961 году. Этот зритель оказался любознательным и бдительным – он заметил у Габриэляна проблески «формализма и, тем самым, отход от реализма». «В его портретах в шее точно не семь позвонков, а вдвое больше, у них гусиные шеи, как в портрете артистки Нины Ургант, и цветные пятна на лице и плечах» [1].

Рубен Габриэлян приехал на Южный Урал после окончания института имени Репина в начале 1950-х вместе с женой – живописцем Кнарик Оганесян. Семья художников поселилась в Челябинске; Рубен подружился со съехавшимися сюда в те годы отовсюду художниками, осваивал с ними вместе Урал, выполнял с ними заказы на монументально-декоративную живопись, выезжал на этюды, участвовал в выставках. Он же создал ряд произведений о труде горняков Копейска, о строителях газопровода Бухара-Урал, работал над темой «Рабочая семья» [3]. Через два десятилетия жизни и творчества художники оставили Южный Урал и возвратились на родину, в Ереван. В 2015 году К. Оганесян и Р. Габриэлян друг за другом покинули этот мир...

Рубэн Габриэлян отличался особенной независимостью характера и в профессиональной среде художников слыл самым «левым», особенно начиная с 1960-х годов, когда очевидно началось возрождение модернизма, не массово, но достаточно внятно. И даже в таком заповеднике соцреализма, как Челябинск, появились упрямцы вроде Виктора Бокарева, Виктора Антонова и Василия Дьякова, которые вообще отошли от натурального видения и академического понимания реальности. Авторское чувство и видение стало для них главенствующим способом контакта с действительностью, и этот контакт должен был быть собственно художественным.

Новый пластический язык с учетом опыта авангарда и искусства 1920-х годов не превращал картины Габриэляна в абстрактные полотна, но в них была отчетливо и полемически выражена современная пластика, опирающаяся на запрещенные в период соцреализма традиции. Это были не просто запальчивые эксперименты во имя ни на что не похожего искусства. Это был поиск выразительности внутреннего наполнения личности через пропорции, сдвиги форм, образный, а не скопированный рисунок с натуры и колорит. Какие были в этот период 1960-х у Габриэляна картины, пейзажи, натюрморты – не берусь утверждать – художник уехал вместе со своей женой на родину в самом начале 1970-х гг., и в Челябинске осталось считанное число его произведений.

На прощание в 1971 он устроил в картинной галерее на втором этаже выставку своих работ, поделив это пространство с персоналией другого художника Василия Борисовича Рябинина, тоже уезжавшего из Челябинска [2]. Устроители плохо понимали, что они делают. В лице живописи Рябинина и Габриэляна они столкнули лбами две противоположные тенденции в советском искусстве того времени: искусство традиционное и искусство с подчеркнута экспериментальной программой. Написавшая в «Вечернем Челябинске» статью искусствовед Н. Бантовская еще больше заострила ситуацию, подчеркнув, что два художника воплощают один – искусство прошлого, а другой – современное и будущее. Выставка бурно была встречена зрителями, было организовано шесть встреч с Габриэляном, на обсуждение пришло 200 человек, дебаты были жаркие [4].

Прошло немногим меньше, чем полвека, но помнятся до сих пор на той выставке и ассоциируются с творчеством Рубена Габриэляна именно портреты.

Для художника, сознает ли он это реально или импульсивно переживает, главное в искусстве – человек. Наступившие переломные времена также ассоциировались прежде всего с людьми, выражающими время – своим образом мыслей и поступков, и внешним обликом, естественно, тоже.

«Командируется Габриэлян Р.И. в Миасс, на биостанцию для работы над портретами ученых к зональной выставке» (Протокол заседания правления ЧОСХ № 15 от 14.11.62) [5].

Шестидесятники – народ свободолюбивый и бесстрашный. Услышав, что на озере Миассово обосновался известный в мире науки генетик Н. Тимофеев-Ресовский, опальный, но все-таки продолжающий работать над своей проблемой, Р. Габриэлян и А. Гилев отправились на Миассово. Портрет в багровых тонах с характерным профилем «Зубра», с точным попаданием в характеристику и смелый по форме – написал Рубэн Габриэлян [5].

Люди науки – золотой генофонд человечества, притягивали художника, принадлежащего все к той же разнообразно одаренной части человечества. В 1960-е годы островом свободы человеческого духа стал Академгородок в Новосибирске (Сибирское отделение Академии наук). Там возник целый сад (как в садах Медичи во Флоренции в эпоху Возрождения) талантливых ученых и рассадник молодых талантов, делавших в науке открытия мирового значения. Габриэлян принял решение – ехать. Председатель Челябинского отделения СХ РСФСР В.Я. Лаптев пишет письмо коллеге – председателю Новосибирского отделения СХ Д.Н. Пяткову: «В связи с подготовкой к предстоящим зональным выставкам и ко второй республиканской выставке «Советская Россия» Правление ЧОСХ командует члена СХ СССР тов. Габриэляна Р.И. в Новосибирскую область (Академгородок) для работы над серией портретов ученых и отбора необходимого материала к задуманным темам о труде коллектива Академгородка [6].

ЧОСХ просит Новосибирское правление СХ и отделение художественного фонда оказывать Габриэлянну помощь и содействовать в его творческой работе, а также по мере потребности снабжать художника необходимыми материалами (краски, холст, картон и др.)» [6].

Известно, что художник ездил туда дважды.

В каталоге персональной выставки 1971 около 80 произведений [2]. Первые номера – портреты ученых Академгородка и триптих

«Проблемы». Эти произведения датируются 1962–1964 годами. Они представляют собой важнейшую часть творческого наследия художника. Суровый стиль обогащается здесь чувством удивительной изысканности и выразительности; ученые молодые и средних лет, с подчеркнутыми чертами интеллектуальности – в форме черепа, в больших лбах и особой сосредоточенности в пластике поз – подчас напоминают инопланетян с планеты, стоящей на более высокой ступени развития, чем земляне. Они живут в пространстве со сложной дробящейся структурой. Этот принцип зашифрованности и знаковой символики, пространственной и анатомической, мы наблюдаем в портретах, приобретенных в последнее двадцатилетие ЧГММИ – «Зиночка», «Нина», «Портрет актера Раутбарта». Действительно, художник произвольно вытягивает лицо, структуру и форму головы, отдельные части фигуры, но это не для того, чтобы создать некоего монстра и потом потешаться. Его длинноногие и узкоглазые, длинноногие персонажи – живые современники, их формы подвергаются экспрессивному воздействию пространства ради усиления выразительности тех или иных характерных черт модели, героя, персонажа, черт принадлежности современности, воспринимаются свежо и незатёрто. Сезанн, Модильяни, Дерен, бубновалетцы и кубофутуристы просматриваются в образной форме портретов, исполненных Габриэляном, и вспомним, что это было в шестидесятые годы – время освоения модернизма и авангарда.

Оформленные художником для Челябинского книжного издательства детские книжки «Торопей» и «Тяп-Ляп» Лидии Преображенской (эти детские книжки в собрании ЧОКГ-ЧГММИ) нашли критику с точки зрения идеологии и формализма – время было такое, и издательству было объявлено, что издание этих книг в оформлении Габриэляна признано идеологической ошибкой [7].

Внутри коллектива художников возникали серьезные разногласия, Габриэлян часто становился объектом осуждения, и немногие из художников решались признать, что он прав. Архивные документы свидетельствуют о баталиях против Габриэляна, не всегда справедливых [8]. Вероятно, все это становилось накоплением причин, по которым художник навсегда покинул Урал.

Творчество Р. Габриэляна не исчерпывается шестидесятыми годами – эпохи сурового романтического стиля. Мы упоминали о его работе в области монументально-

декоративной живописи, он проявил себя как оригинальный художник книги. Его стиль круто менялся, когда он создавал циклы на темы родного Карабаха. К сожалению, нам не известно, что создал художник на родине, в

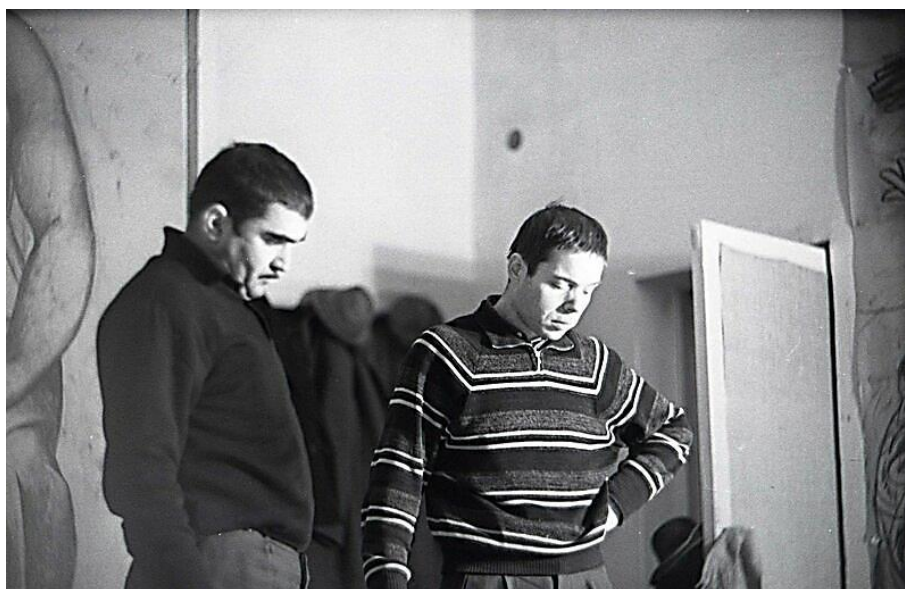
Закавказье, но челябинский период, несомненно, остается одним из самых насыщенных и плодотворных не только в творческой биографии художника, но и в истории Челябинской организации Союза художников.

Литература:

1. На областной художественной выставке. – Текст : непосредственный // Челябинский рабочий. – 1961. – 17 ноября.
2. Выставка произведений Рубэна Исроэловича Габриэляна : каталог / вступительная статья Н. Щербака. – Челябинск : ЧОСХ, 1971. – 25 с. : ил. – Текст. Изображение : непосредственные.
3. Лаптев, В. Художественная летопись великого созидания / В. Лаптев. – Текст : непосредственный // Челябинский рабочий. – 1964. – 11 марта.
4. ОГАЧО, фонд Р-802, опись 2, ед. хр 44. Л. 427.
5. ОГАЧО, фонд Р-802, опись 2, ед. хр. 2. Л.172.
6. ОГАЧО, фонд Р-802, опись 1, ед. хр. 21. Л.48.
7. ОГАЧО, фонд Р-802, опись 2, ед. хр 13. Л. 345.
8. ОГАЧО, фонд Р-802, опись 2, ед. хр 13. Л. 143, 144,164, 171, 270–272.

References:

1. Na oblastnoy khudozhestvennoy vystavke. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskiy rabo-chiy. – 1961. – 17 noyabrya.
2. Vystavka proizvedeniy Rubena Isroelovicha Gabrielyana : katalog / vstupitel'naya stat'ya N. Shcherbaka. – Chelyabinsk : ChOSKh, 1971. – 25 s. : il. – Tekst. Izobrazhenie : neposredstvennyye.
3. Laptev, V. Khudozhestvennaya letopis' velikogo sozidaniya / V. Laptev. – Tekst : neposredstvennyy // Chelyabinskiy rabochiy. – 1964. – 11 marta.
4. OGACHO, fond R-802, opis' 2, ed. khr 44. L. 427.
5. OGACHO, fond R-802, opis' 2, ed. khr. 2. L.172.
6. OGACHO, fond R-802, opis' 1, ed. khr. 21. L.48.
7. OGACHO, fond R-802, opis' 2, ed. khr 13. L. 345.
8. OGACHO, fond R-802, opis' 2, ed. khr 13. L. 143, 144,164, 171, 270–272.



Р. Габриэлян и В. Григорьев в работе над эскизами панно «В.К. Блюхер»

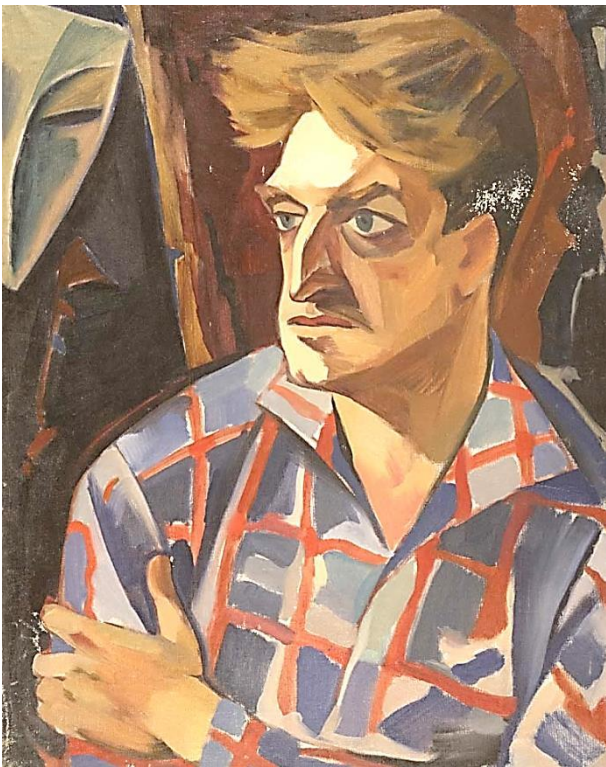


N.W. Timofeeff-Ressovsky. R.I. Gabrielian. M.Iassovo, 1961 /Collection of V.I. Ivanov/

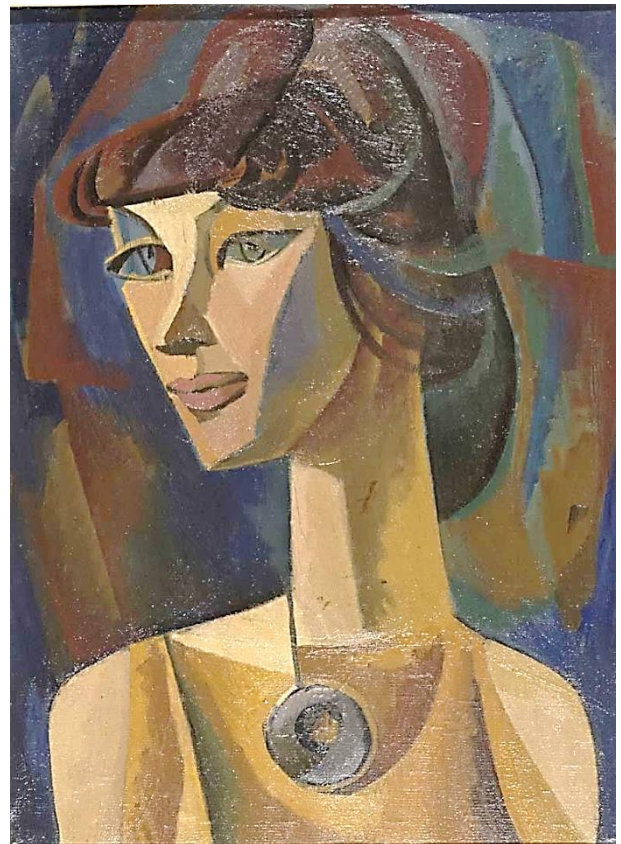
*«Три зубра» (портрет учёного-генетика
Н.В. Тимофеева-Рессовского), 1961*



«Зиночка», 1961



*Портрет актера Раутбарта.
Нач. 1960-х*



«Нина», 1971

РАЗДЕЛ 2

**МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ
И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

Для цитирования: Байбекова, К.Р. Особенности применения лингвокультурологического и лингводидактического комментария в жанре миниатюр (на примере рассказа «Поход по метам» В.П. Астафьева из сборника миниатюр «Затеси») / К.Р. Байбекова Н.А. Хайдарова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 70–74. – Библиогр.: с. 74 (6 назв.).

УДК 821.161.1

Байбекова Камиля Рашидовна,
Андижанский государственный педагогический институт,
магистрант по направлению подготовки 70111801 Русский язык в иноязычных группах
E-mail: kameliya5354@gmail.com
Республика Узбекистан, г. Андижан
Хайдарова Насиба Адхамовна,
доктор философии по филологическим наукам;
Андижанский государственный институт иностранных языков,
заведующий кафедрой теории русского языка и переводоведения
E-mail: nasiba1701@mail.ru
Республика Узбекистан, г. Андижан

**ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО
И ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКОГО КОММЕНТАРИЯ В ЖАНРЕ МИНИАТЮР
(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ПОХОД ПО МЕТАМ» В.П. АСТАФЬЕВА
ИЗ СБОРНИКА МИНИАТЮР «ЗАТЕСИ»)**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности составления учебного комментария к тексту, а также методика составления лингводидактического и лингвокультурологического комментария к художественному произведению на примере рассказа В.П. Астафьева «Затеси». Кроме того, раскрывается значимость комментирования при изучении художественных произведений в иноязычной аудитории.

Ключевые слова: лингводидактический и лингвокультурологический комментарий; читатель-инофон; иноязычная аудитория.

Kamilya Vaibekova,
Andijan State Pedagogical Institute,
Undergraduate in the Field of Training 70111801 Russian in Foreign Language Groups
E-mail: kameliya5354@gmail.com
Republic of Uzbekistan, Andijan
Nasiba Khaidarova,
Doctor of Philosophy in Philological Sciences;
Andijan State Institute of Foreign Languages,
The Head of the Department of Russian Language Theory and Translation Studies
E-mail: nasiba1701@mail.ru
Republic of Uzbekistan, Andijan

**FEATURES OF THE USE OF LINGUOCULTUROLOGICAL AND LINGUODIDACTIC COMMENTARY
IN THE GENRE OF MINIATURES
(ON THE EXAMPLE OF THE STORY «A HIKE IN THE MET» BY V.P. ASTAFYEV
FROM THE COLLECTION OF MINIATURES «ZATESI»)**

Annotation. *The article discusses the features of making an educational commentary to the text, as well as the methodology of making a linguodidactic and linguoculturological commentary to a work of fiction on the example of V.P. Astafyev's story «Zatesi». In addition, the importance of commenting in the study of works of art in a foreign language audience is revealed.*

Keywords: *linguodidactic and linguoculturological commentary; foreign-language reader; foreign-language audience.*

Различные виды комментирования художественного текста широко и достаточно эффективно используются на разных этапах работы с художественным текстом. Несомненно, комментирование является неотъемлемой частью работы с текстом в иноязычной аудитории, поскольку национально-культурные реалии вызывают наибольшие трудности при восприятии и анализе художественного произведения.

Для того, чтобы художественный текст был правильно истолкован читателем-инофоном, комментарий к нему должен содержать не только прямое толкование слов, но и толкование символов, подтекста, что предполагает наличие в тексте комментария сведений о внеязыковой действительности, а именно о культуре, традициях, обычаях изучаемой нации.

При составлении учебного комментария к художественному тексту Е.В. Потёмкина и С.И. Титкова рекомендуют руководствоваться несколькими факторами, которые помогут в дальнейшем определить структуру комментария и способ его экспликации: роль лакуны в конкретном тексте, степень её влияния на понимание смысла всего текста и, в зависимости от этого, степень активного овладения той или иной языковой единицей; значимость понятия, лежащего в основе лакуны, для национальной языковой картины мира; частотность употребления лакуны в речи носителей языка и др. [5, с. 75]

С точки зрения текстологии, комментарий призван обеспечить как понимание текста в целом, так и понимание отдельных его единиц. В нашей работе пониманию отдельных единиц будет способствовать лингвокультурологический комментарий, пониманию же отдельной ситуации и текста в целом – лингводидактический. Так как одной из целей нашей работы является составление лингвокультурологического комментария к рассказу В. Астафьева из сборника «Затеси», основное внимание мы будем уделять лексическим единицам, имеющим наиболее концентрированный национально-культурный характер, тем самым уделяя внимание реалиям вещественного быта, топонимам, социальным реалиям,

историческим процессам и событиям. Лингводидактический же комментарий будет относиться к описанию нравственной стороны произведения, её морали, идеи и интенции автора.

Далее мы приведём примеры лингвокультурологического и лингводидактического комментария на примере рассказа «Поход по метам» из сборника В.П. Астафьева «Затеси».

Лингвокультурологического комментария, на наш взгляд, требует следующий отрывок текста: «...Делали его первопроходцы и **таежники**¹ для того, чтобы белеющая на стволе дерева мета была видна издали, и ходили по **тайге**² от меты к мете, часто здесь получалась тропа, затем и дорога, и где-то в конце ее возникало **зимовье**³, **заимка**⁴, затем село и город» [1, с. 4]. Данный отрывок изобилует такими реалиями русской действительности, как «таежник», «тайга», «зимовье», «заимка», которые отсутствуют в культуре узбекскоязычной аудитории. Для данного отрывка мы предлагаем следующий лингвокультурологический комментарий.

1. **Таежник** – человек, который живёт и работает в тайге.

2. **Тайга** – дикие леса, где преимущественно произрастают хвойные деревья (ель, пихта, сосна и т. д.). Восточно-Сибирская тайга находится на территории бассейнов рек Енисей и Лены.

3. **Зимовье** – места, где первоначально возникали поселения русских первопроходцев при освоении Восточной Сибири (труднодоступных местностей). Далее на их месте появлялось село или город.

4. **Заимка** – участок земли, занятый кем-либо по праву первенства, находящийся вдали от освоенных территорий. Чаще всего образовывались на Севере России и в Сибири.

В вышеперечисленных комментариях мы уделили внимание упоминанию таких топонимов, как Север России и Восточная Сибирь, чтобы привлечь внимание читателей к такому важному событию в истории России, как освоение Сибири.

Отрывок текста	
<i>Мы артельно¹ рыбачили в пятидесяти верстах от Игарки², неподалеку от станка Карасино, ныне уже исчезнувшего с берегов Енисея³.</i>	
Лингвокультурологический комментарий	
<p>1. Артельно – т. е. создав артель – добровольное объединение людей для совместной работы или иной коллективной деятельности, часто с участием в общих доходах и общей ответственностью. Данный вид коллективной деятельности существовал в России в конце XIX – начале XX вв. Самыми распространёнными были сельскохозяйственные, торговые, строительные, промысловые (добыча древесины в лесах, ловля рыбы и т. д.) артели.</p>	
<p>2. Игарка – город (с 1931) в Туруханском районе Красноярского края России. В.П. Астафьев с 1935 года проживал в этом городе вместе с отцом и мачехой. Но вскоре писатель попал в детский дом, где и раскрывается его писательский талант. С этим городом связано множество историй и детских воспоминаний писателя. Автор с любовью и трепетом относится к Игарке и неоднократно упоминает этот город в других рассказах сборника.</p>	
<p>3. Енисей – река, протекающая на территории Тывы, Хакасии и Красноярского края.</p>	
Здесь мы особое внимание уделили не только описанию территориально-географического расположения города Игарка, но и значению этого города в биографии и творчестве писателя. Такого рода замечания	должны способствовать, по нашему мнению, лучшему пониманию читателями авторской позиции и отношения автора к описываемой местности.
<i>На приенисейских озерах рыбы было много, да, как известно, телушка стоит полушку, но перевоз-то дороговат¹! Папа казался себе находчивым, догадливым, вот-де все рыбаки кругом – вахлаки², не смикитили³ насчет озерного фарта⁴, а я раз – и сообразил!</i>	
Лингвокультурологический комментарий	
<p>1. Телушка стоит полушку, но перевоз-то дороговат – «За морем телушка – полушка, да рубль перевозу» – русская пословица. Так говорят в случаях, когда что-то недорогое обходится дороже, чем казалось. ПолУшка – в старину мелкая медная монета ценой в четверть копейки. ТелУшка – молодая корова.</p>	
<p>2. Вахлак – разг. неповоротливый, неуклюжий и невоспитанный человек.</p>	
<p>3. Смикитить – диал., разг. додуматься, сообразить, понять.</p>	
<p>4. Фарт – жарг. удача, везение.</p>	
В данном отрывке содержится пословица, которая в обязательном порядке подвергается лингвокультурологическому комментированию. Приведённый лингвокультурологический комментарий помогает читателям лучше погрузиться в историю изучаемой нации, а также познакомиться с этимологией выражения и случаях его применения. Помимо того, при комментировании данного отрывка	мы подвергли комментированию и такие слова, как «вахлак», «фарт», сопроводив их такими пометами, как «разговорное», «жаргонное», что поможет читателям получить представление о сфере применения и стилях речи в русском языке, а помета «диалектное» к слову «смикитить» позволит познакомиться с диалектными особенностями Красноярского края.
Отрывок текста	
<i>Построили мы плот, разбили табор¹ в виде хиленького шалашика², крытого лапником кедрача³, тонким слоем осоки⁴, соорудили нехитрый очаг на рогульках⁵, да и подались на берег – готовиться к озерному лову.</i>	
<i>К середине лета вечная мерзлота «отдала»⁶, напел гнус⁷, загустел воздух от мощной сырости и лесной гнили, пять километров, меренных на глазок⁸, показались нам гораздо длиннее, чем в предыдущий поход.</i>	
<i>Выбирали из сетей только сигов⁹, всякую другую рыбу – щук, окуней, сорогу, налимов – вместе с сетями комом кинули на берегу, надеясь, как потом оказалось, напрасно, еще раз побывать на уловистом озере.</i>	
<i>Схватив топор, чайник, котелок, вздели котомки¹⁰, бросились в отступление, к реке, на свет, на волю, на воздух.</i>	

Лингвокультурологический комментарий

1. Табор – здесь стоянка группы охотников, скотоводов или какой-либо группы людей.

2. Шалаш – простое, лёгкое сооружение из веток, соломы, травы.

3. Лапник кедрача – срубленные ветки кедрового дерева.

4. Осока – многолетняя трава с твёрдыми узкими и длинными листьями.

5. Очаг на рогульках – место для разведения костра и приготовления пищи, состоящее из двух вертикальных палок с разветвлением на конце в виде рогов и одной горизонтальной перекладины, на который подвешивают котелок с едой.

6. Отдала – здесь оттаяла.

7. Гнус – совокупность двукрылых кровососущих насекомых.

8. Меренных на глазок (мерить на глаз) – примерно, приблизительно, без использования измерительных приборов.

9. Сиг – род промысловых рыб семейства лососёвых, является очень ценным видом. В настоящее время данный вид занесён в Красную Книгу.

10. Котомка – сумка в виде мешка на ляжках, которую носили за спиной. Котомками часто пользовались путешественники и те, кто отправляется в дальний путь. Котомка и посох в русской культуре ассоциируется с образом странников, бродяг, нищих.

Вышеприведённые лингводидактические комментарии к тексту способствуют более глубокому погружению читателей в сферу деятельности героев произведения, а также помогут лучше познакомиться с бытом и предметами обихода рыболовов в России.

Лингводидактический же комментарий к данному рассказу мы представляем в следующем виде.

Анализ названия произведения: рассказ «Поход по метам» является первым в сборнике «Затеси» и имеет подзаголовок «вместо предисловия», являясь тем самым не только самостоятельным произведением, но и объединением идей и толкованием смысла написания всех последующих рассказов. Этим рассказом автор как бы приглашает читателя пройти вместе с ним весь его жизненный путь, на котором затесями отмечены события, которые более всего волновали писателя и оставили в его душе наибольший след. Затесями в этом сборнике стали не только волновавшие автора события, но и нравственные и моральные принципы, о которых читателям не стоит забывать и следовать им, придерживаясь правильного пути, подобно тому, как это делали путники, заблудившиеся в тайге. Подобного рода «метки морали и нравственности» и должны стать тем путеводителем, который выведет человека из сложной жизненной ситуации.

Дидактическая направленность: алчность и жажда наживы отца, а также неподготовленный и непродуманный поход привёл всю группу к краху. Кроме того, участники похода не только столкнулись с трудностями, но и нанесли урон природе, оставив выловленную рыбу на берегу и в особенности погубив краснокнижных сига.

Лингводидактический комментарий мы предлагаем сопровождать **вопросами и зада-**

ниями, которые должны активизировать рефлективную деятельность студентов и помочь им самим понять авторскую позицию по отношению к описываемым событиям. К данному рассказу мы предлагаем следующие вопросы:

1. Какой вы представляете себе русскую тайгу? Чем, на ваш взгляд, отличается лес от тайги?

2. Почему автор использует именно эту поговорку (телушка стоит полушку, но перевоз-то дороговат) при описании идеи отца?

3. Какие ещё значения слова «очаг» вы знаете? Какие словосочетания с этим словом вам известны?

4. Какие темы и вопросы затрагивает автор в этом рассказе?

Авторская позиция: автор поднимает в этом рассказе не только вопросы сохранения природы и рационального использования её благ, но и вопрос отношений с отцом; силы воли человека, которую он способен проявить в экстремальных обстоятельствах. Автору обидно, что отец не оценил его стараний за то, что он донёс рыбу, несмотря на то, что остальные бросили её по дороге. Также автор испытывает благодарность тем, кто оставил эти метки на деревьях, с помощью которых он смог не заблудиться и преодолеть этот тяжёлый путь. Так же и последующие произведения должны стать такими метками для тех, кто испытывает трудности или заблудился на своём жизненном пути.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что лингвокультурологический комментарий способствует более детальному ознакомлению читателей с русской культурой и бытом, в то время как лингводидактический комментарий помогает понять общую идейную направленность, авторский замысел и интенцию в произведении.

Литература:

1. Астафьев, В.П. Затеси / В.П. Астафьев. – Москва : Эксмо, 2008. – 720 с. – Текст : непосредственный.
2. Баймиева, В.Ю. Жанр миниатюры в русской литературе XX века / В.Ю. Баймиева. – Текст : электронный // Научная цифровая библиотека CYBERLENINKA.RU : [сайт]. – Тамбов, 2016. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-miniatory-v-russkoy-literature-hh-veka> (дата обращения: 17.10.2022).
3. Коробейникова, Н.Н. Онтология комментария и его роль в понимании иноязычного художественного текста : специальность 10.02.04 «Германские языки» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Коробейникова Наталья Николаевна ; Барнаульский государственный педагогический университет». – Барнаул, 2006. – 202 с. – Текст : непосредственный.
4. Лотман, Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий : пособие для учителя / Ю.М. Лотман. – Ленинград : Просвещение, 1980. – 416 с. – Текст : непосредственный.
5. Потёмкина, Е.В. Комментированное чтение художественного текста в иностранной аудитории как метод формирования билингвальной личности : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Потемкина Екатерина Владимировна ; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – Москва, 2015. – 296 с. – Текст : непосредственный.
6. Розина, Р.И. О комментарии / Р.И. Розина. – Текст : непосредственный // Проблемы структурной лингвистики. – Москва : Наука, 1984. – С. 259–267.

References:

1. Astaf'ev, V.P. Zatesi / V.P. Astaf'ev. – Moskva : Eksmo, 2008. – 720 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Baymieva, V.Yu. Zhanr miniatory v russkoy literature XX veka / V.Yu. Baymieva. – Tekst : elektronnyy // Nauchnaya tsifrovaya biblioteka CYBERLENINKA.RU : [sayt]. – Tambov, 2016. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-miniatory-v-russkoy-literature-hh-veka> (data obrashcheniya: 17.10.2022).
3. Korobeynikova, N.N. Ontologiya kommentariya i ego rol' v ponimani inoyazychnogo khudozhestvennogo teksta : spetsial'nost' 10.02.04 «Germanskije yazyki» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk / Korobeynikova Natal'ya Nikolaevna ; Barnaul'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet». – Barnaul, 2006. – 202 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Lotman, Yu.M. Roman A.S. Pushkina «Evgeniy Onegin». Kommentariy : posobie dlya uchitelya / Yu.M. Lotman. – Leningrad : Prosveshchenie, 1980. – 416 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Potemkina, E.V. Kommentirovannoe chtenie khudozhestvennogo teksta v inostrannoy auditorii kak metod formirovaniya bilingval'noy lichnosti : spetsial'nost' 13.00.02 «Teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Potemkina Ekaterina Vladimirovna ; Moskovskiy gosudarstvennyy universitet imeni M.V. Lomonosova. – Moskva, 2015. – 296 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Rozina, R.I. O kommentarii / R.I. Rozina. – Tekst : neposredstvennyy // Problemy strukturnoy lingvistiki. – Moskva : Nauka, 1984. – S. 259–267.

Для цитирования: Волчков, М.В. Народно-инструментальное исполнительство сквозь призму массовой культуры: от истоков к реалиям современности / М.В. Волчков. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 75–79. – Библиогр.: с. 78 (8 назв.).

УДК 78

Волчков Михаил Владимирович,

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»,
аспирант, обучающийся по специальности 17.00.09 Теория и история искусств

E-mail: mishania.volchkov@mail.ru

Республика Беларусь, г. Минск

НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: ОТ ИСТОКОВ К РЕАЛИЯМ СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация. Народно-инструментальное исполнительство от истоков существовало и развивалось в рамках третьего пласта по систематизации В. Конен, включающей в себя лёгкую музыку, джаз и новые массовые жанры XX века, и сегодня оно находит своё реальное предназначение именно в условиях массовой культуры, что подтверждается фактами современности. Само искусство игры на народных инструментах всё больше актуализируется в сфере поп-музыки, становясь частью современной массовой культуры.

Статья посвящена народно-инструментальному исполнительству в контексте исторического предназначения в условиях массовой культуры, анализа научных трудов, раскрывающих преломление академических инструментов в массовой культуре, и исполнительской деятельности популярных артистов сферы массового искусства, осуществивших переход от академического исполнительства к эстраднему.

Ключевые слова: народно-инструментальное исполнительство; массовая культура; массовое искусство; кроссовер; эстрадно-популярная практика.

Mikhail Volchkov,

Belarusian State University of Culture and Arts,
Graduate Student in the Field of 17.00.09 Theory and History of Art

E-mail: mishania.volchkov@mail.ru

Republic of Belarus, Minsk

FOLK INSTRUMENTAL PERFORMING ARTS THROUGH THE PRISM OF MASS CULTURE: FROM THE ORIGINS TO THE REALITIES OF MODERNITY

Annotation. Folk instrumental performing arts from its origins existed and developed within the framework of the third layer according to the systematization of V. Konen, which includes variety music, jazz and new mass genres of the twentieth century, and today it finds its real purpose precisely in the conditions of mass culture, which is confirmed by the facts of modernity. The very art of playing folk instruments is moving into the sphere of pop music, becoming part of modern mass culture.

The article is devoted to folk instrumental performing arts in the context of historical purpose in the conditions of mass culture, analysis of scientific works revealing the refraction of academic instruments in mass culture and performing activities of popular artists in the field of mass art who made the transition from academic performance to pop.

Keywords: folk instrumental performing arts; mass culture; mass art; crossover; variety and popular practice.

Начиная от древних истоков, на протяжении всей мировой истории массовое и народно-инструментальное творчество всегда находилось в неразрывной связи, и более того, сотни лет назад массовая культура именовалась народной. Понятие «массовая» она обрела

в XX веке, до этого слыв популярной, ориентированной на широкие массы. В культурном пространстве существовало светское, духовное искусство и скоморошья представления, таким образом, элементы массового творчества всегда были явлением культуры и определённым

видом искусства. Народные инструменты сопровождали быт и повседневность, без них не обходилось ни одно праздничное мероприятие, городское гуляние и т. д. Искусство скоморохов всегда сопровождалось красочными театральными представлениями, в которых зачастую использовался народный инструментарий.

Это искусство скоморохов характеризовалось развлекательным аспектом и никогда не воспринималось как образец высокого. Его исполнительский репертуар опирался, в первую очередь, на народный фольклор, песни и наигрыши. Основной функциональной задачей скоморошских коллективов являлось сопровождение и, говоря современным языком, музыкальное оформление различных праздников и обрядов. Отметим здесь творческую деятельность скоморохов Потешной палаты, владеющих различным музыкальным инструментарием. Эта палата была сформирована по личному указу царя Ивана IV Грозного. Потешный оркестр насчитывал около 100 различных музыкантов, практика которых зачастую заключалась в обслуживании широкого спектра придворных мероприятий и церемоний.

В. Андреев, великий русский просветитель и популяризатор исполнительства в области народных инструментов, начинал развитие и распространение народно-инструментальной практики, прежде всего, как массовое искусство, подбирая соответствующий репертуар, включающий неаполитанскую музыку, произведения популярного направления, авторские обработки, вальсы в стиле И. Штрауса, и прививая художественные закономерности исполнительской практики, свойственные массовой культуре [7, с. 14].

Именно масскульт на протяжении многих веков отождествлялся с народно-инструментальным исполнительством. Существующее на протяжении всей мировой истории в условиях массового искусства, в XX веке оно проходило периоды профессионализации, академизации, специализации, позиционируясь как образец академического искусства. Однако суть и исконное предназначение его не изменилось. Академизация инструментария в этот период была опосредована появлением профессионального образования, возросшим уровнем исполнительства, становлением композиторской школы, нотопечатанием и др. Тем не менее, сегодня мы отмечаем определённое возвращение народно-инструментального исполнительства к тем формам и принципам

массовой культуры, которые были характерны на протяжении многих веков, только уже в новых условиях. Период академизации не стал финалом его развития, а явился этапом общего эволюционного процесса.

Отметим, что культ академического направления был опосредован высокой степенью идеализации. Народно-инструментальное исполнительство всю свою историю существовало как часть массовой культуры и не является образцом академического искусства. Произошедшая в XX веке попытка сближения этого явления с академическим музыкальным искусством сегодня не находит под собой подтверждений. Реалии современности демонстрируют нам, что на сегодняшний день оно вернулось и существует в той культуре, в которой всегда и находилось.

В искусствоведческом пространстве народно-инструментальное исполнительство в условиях массовой культуры характеризуется малой степенью изученности, хотя, очевидно, что данная проблематика требует тщательного рассмотрения и исследования. Сегодня народно-инструментальная практика существует именно в этих условиях, она всячески распространяется и рекламируется. В некоторых диссертационных работах данная тематика частично затрагивается, но вместе с тем она никогда не рассматривается как самостоятельное явление. Многие исследователи выстраивают изучение народно-инструментального исполнительства с периода появления системы профессионального образования. Нам представляется, что, несмотря на псевдоориентирование явлений массовой культуры в русло академического искусства, а на сегодняшний день всё сильнее формируется мнение об их рассмотрении исключительно в рамках музыкального искусства и развития его академического направления, они таковыми не являются.

Рассматривая данный феномен с позиций музыкального искусства, многие тенденции и процессы оказываются неохваченными. В частности, О.А. Немцева анализирует народно-инструментальное исполнительство сквозь призму оригинального репертуара, относя это направление к оригинальному музыкальному искусству [4]. Л.В. Скачко в своём труде углубляется в возможности транскрипторской деятельности в области народно-инструментальной практики [6]. Таким образом, пласт представителей народно-инструментального исполнительства, которые сегодня своей деятельностью реально вписы-

ваются в массовое искусство в пространстве рока, поп-музыки и др., где они являются активными участниками происходящего, не затрагиваются научным сообществом.

Реалии времени демонстрируют, что академический репертуар остановился в своём развитии и это направление трансформируется под влиянием массовой культуры, техногенных видов искусства, обретая совершенно иную систему средств художественной выразительности: концепт игры, эпатаж, театральность, кроссовер. Кроссовер – интеллектуальная попытка соединения различных направлений, это своеобразная игра стилей. В рамках кроссовера музыканты противопоставляют одно произведение другому, соединяют их, исполняют пьесы на тех инструментах, на которых изначально это не предполагалось. Кроссовер характеризуется пересечением множества стилей, жанров и течений. И это направление становится всё более популярным. Его нельзя отнести ни к композиторскому творчеству, ни к исполнительской деятельности. Это нечто, находящееся на стыке, своеобразная аранжировка, возникающая благодаря условиям именно массовой культуры, а не народно-инструментального искусства.

Частично некоторые вопросы, касающиеся направления «кроссовер» в массовой культуре, рассматриваются на примере ансамбля «Терем-квартет» в исследовании Е.Б. Сима «Современное исполнительство на русских народно-академических инструментах: совершенствование и китч (на примере Санкт-Петербургского ансамбля «Терем-квартет»)» [5]. Данная работа представляет особый интерес в рамках изучения заявленной проблематики. Направление «кроссовер», в котором развивается российский коллектив, аккумулирует в себе пересечение множества стилей, жанров и течений, что очень тесно перемежается с принципами и спецификой творческой деятельности в условиях массовой культуры, неотъемлемой частью которой выступает свободная подача и творческая раскованность артиста, использование разнообразных нетипизированных исполнительских приёмов, хорошо отобранный репертуар и высокая профессиональная оснащённость.

Труды С.Т. Ваймана «Элитарное и массовое в русской художественной культуре» [8], Р.Р. Будагян «Влияние массовой культуры на современное скрипичное исполнительское искусство» [1] и Л.И. Данько «Музыкальное направление classical crossover в современной

аудиовизуальной культуре» [2] также исследуют проблематику, касающуюся нашей темы.

А.С. Вартанов и В.П. Дёмин в своём труде «Массовые виды искусства и современная художественная культура» анализируют творческую деятельность британской скрипачки В. Мэй в контексте внесённых ею изменений в принципы исполнительской практики в условиях массовой культуры, её подход к сценическому образу, поведению на концертной площадке и концепции подбора репертуарного списка [3].

Аналогичным примером в области народного инструментария можно считать деятельность российского аккордеониста П. Дрангу. Огромная аудитория наблюдает по телевидению его выступления, которые наполнены многими элементами шоу. Мы отмечаем, что в этих шоу он зачастую не играет вживую, делая акцент на совершенно других принципах исполнительства. Это своеобразный театр с инструментом, эпатаж, свойственный специфике всей массовой культуры и не характерный традиционному пониманию исполнительства как такового.

Именно способность и стремление к сценической реализации позволяют артистам добиваться довольно высокого уровня популярности и узнаваемости, таким образом, в действительности являясь полноправными представителями массовой культуры. Порой некоторые из них даже не имеют профессионального музыкально-исполнительского образования, но при этом активно задействованы на сценической площадке, в том числе с инструментом в руках. Отметим творческую деятельность балалаечника В. Карпанова и баяниста И. Немытько, представляющих популярную группу «Дрозды», которых также можно назвать представителями белорусской эстрады в области народно-инструментального исполнительства.

Сегодня появление и развитие цифрового потенциала медиaprостранства и мультимедиа, открытого широкого доступа, возможностей быстрого распространения информации, компьютерных технологий, с помощью которых создаются фонограммы типа «-1», видеоклипы, аранжировки, привлекает многих исполнителей-народников к осуществлению творческой деятельности в условиях массовой культуры. Часть артистов меняет свой репертуар на более популярный, а значит, востребованный у широкого круга населения, стремясь вернуть народный инструмент в массовую стезю. Исполнительская деятельность аккор-

деониста П. Дранги становится подтверждением вышесказанного. Когда его выступление впервые осветило телевидение и средства массовой информации, многие музыкальные школы отметили резко выросший набор в класс аккордеона. Зрители познакомились с его артистическим образом, виртуозностью и лёгкостью исполнения, аккордеонист мгновенно стал обсуждаем широкой общественностью. И даже замечания музыкантов-профессионалов на тему возможного исполнения композиции под фонограмму типа «+1» только подтверждают факт узнаваемости и популярности артиста и вызванной заинтересованности в появлении народного инструмента на сценической площадке массового искусства. К тому же отметим, что часто телевидение диктует определённые правила прове-

дения съёмочного процесса, в рамках которого артисты действуют по строго установленному регламенту.

Принципиально важным для нас здесь является то, что П. Дранга осуществил мгновенную популяризацию народного инструмента, что порой является непростой задачей для музыкального учебного заведения или государственного комитета в области культуры, осуществляющих плановую рекламную кампанию в привычных и консервативных способах агитации и информирования. Выход артиста на массовую телевизионную сцену заставил всё постсоветское пространство обратить внимание на народный инструментарий в лице аккордеона, что лишь подчёркивает силу влияния звезды массовой культуры.

Литература:

1. Будагян, Р.Р. Влияние массовой культуры на современное скрипичное исполнительское искусство : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Будагян Регина Робертовна ; Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. – Саратов, 2018. – 212 с. – Текст : непосредственный.
2. Данько, Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Данько Леонид Игоревич ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. – Санкт-Петербург, 2013. – 146 с. – Текст : непосредственный.
3. Массовые виды искусства и современная художественная культура / отв. ред. А.С. Вартаков и В.П. Дёмин ; ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. – Москва : Искусство, 1986. – 272 с. – Текст : непосредственный.
4. Немцева, О.А. Популярная музыка для баяна и аккордеона: XX – начало XXI веков / О.А. Немцева ; Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2018. – 190 с. – ISBN 978-985-522-200-3. – Текст : непосредственный.
5. Сим, Е.Б. Современное исполнительство на русских народно-академических инструментах: совершенствование и китч (на примере Санкт-Петербургского ансамбля «Терем-квартет») : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание академической степени магистра искусствоведения / Сим Еунг Бо ; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. – Санкт-Петербург, 2008. – 20 с. – Текст : непосредственный.
6. Скачко, Л.В. Транскрипция в системе современного аккордеонного искусства : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Скачко Лидия Викторовна ; Белорусская государственная академия музыки. – Минск, 2016. – 26 с. – Текст : непосредственный.
7. Чагадаев, А.С. В.В. Андреев / А.С. Чагадаев. – Москва : Музгиз, 1961. – 28 с. – Текст : непосредственный.
8. Элитарное и массовое в русской художественной культуре. – Текст : непосредственный : сборник статей ; отв. ред. С.Т. Вайман. – Москва : Государственный институт искусствознания, 1996. – 140 с.

References:

1. Budagyan, R.R. Vliyaniye massovoy kul'tury na sovremennoye skripichnoye ispolnitel'skoye iskusstvo : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noye iskusstvo» : dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Budagyan Regina Robertovna ; Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova. – Saratov, 2018. – 212 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Dan'ko, L.I. Muzykal'noye napravleniye classical crossover v sovremennoy audiovizual'noy kul'ture : spetsial'nost' 17.00.09 «Teoriya i istoriya iskusstva» : dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata

iskusstvovedeniya / Dan'ko Leonid Igorevich ; Sankt-Peterburgskiy gumanitarnyy universitet profsoyuzov. – Sankt-Peterburg, 2013. – 146 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Massovye vidy iskusstva i sovremennaya khudozhestvennaya kul'tura / otv. red. A.S. Vartanov i V.P. Demin ; VNII iskusstvoznaniya Ministerstva kul'tury SSSR. – Moskva : Iskusstvo, 1986. – 272 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Nemtseva, O.A. Populyarnaya muzyka dlya bayana i akkordeona: XX – nachalo XXI vekov / O.A. Nemtseva ; Ministerstvo kul'tury Respubliki Belarus', Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv. – Minsk, 2018. – 190 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Sim, E.B. Sovremennoe ispolnitel'stvo na russkikh narodno-akademicheskikh instrumentakh: sovershenstvovanie i kitch (na primere Sankt-Peterburgskogo ansamblya «Terem-kvartet») : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie akademicheskoy stepeni magistra iskusstvovedeniya / Sim Eung Bo ; Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv. – Sankt-Peterburg, 2008. – 20 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Skachko, L.V. Transkriptsiya v sisteme sovremennogo akkordeonnogo iskusstva : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Skachko Lidiya Viktorovna ; Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki. – Minsk, 2016. – 26 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Chagadaev, A.S. V.V. Andreev / A.S. Chagadaev. – Moskva : Muzgiz, 1961. – S. 18. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Elitarnoe i massovoe v russkoy khudozhestvennoy kul'ture. – Tekst : neposredstvennyy : sb. st. ; otv. red. S.T. Vayman. – Moskva : Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 1996. – 140 s.

Для цитирования: Галимова, Н.В. Типографика: буквенный дизайн в печатной культуре / Н.В. Галимова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 80–83. – Библиогр.: с. 82 (12 назв.).

УДК 76.03/.09

Галимова Наиля Вагизовна,
кандидат культурологии, доцент;
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»,
доцент кафедры культурологии
E-mail: hudshkolanal@mail.ru
Россия, г. Нальчик

ТИПОГРАФИКА: БУКВЕННЫЙ ДИЗАЙН В ПЕЧАТНОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. *Автором статьи анализируются формы художественной визуализации текстовой информации средствами буквенного дизайна (типографики). Разбираются символично-знаковые компоненты творческой палитры типографики в парадигме графического дизайн-проектирования. Раскрываются тенденции развития и закономерности графического моделирования наборных шрифтовых форм в культурно-историческом дискурсе.*

Ключевые слова: *шрифтовой дизайн; типографика; графический дизайн; графическая символика; буквенная визуализация.*

Naila Galimova,
Candidate of Cultural Studies, Associate Professor;
North Caucasus State Institute of Arts,
Associate Professor of the Department of Cultural Studies
E-mail: hudshkolanal@mail.ru
Russia, Nalchik

TYPOGRAPHY: LETTER DESIGN IN PRINT CULTURE

Annotation. *The author of the article analyzes the visual possibilities of font design (typography), reveals the expressive means of typography as a structure of graphic design-design. The specificity of symbolic and graphic components in the process of artistic modeling of typesetting is substantiated.*

Keywords: *font design; typography; graphic design; graphic symbolism; letter visualization.*

Коренные изменения в информационно-коммуникативных системах визуальной культуры актуализируют ряд вопросов, связанных с исследованием различных дизайнерских практик, идентифицирующих социокультурные процессы в современном обществе. Одной из значимых форм дизайнерского проектирования является образно-графическая визуализация печатных букв: заголовочных (акцидентных), отдельных буквенных знаков (инициалов) и шрифтовых гарнитур, предназначенных для набора полос основного текста. Этот вид дизайнерской деятельности именуется «типографика». Типографика в современных реалиях – динамично развивающаяся художественная направленность в практике графического дизайна, предназначенная не только для образной визуализации литературного текста, но и для сохранения этнокультурной идентичности, коммуникативных об-

менов, информационного воздействия на поведение и сознание человека.

Проблемы книгоиздательской деятельности и дизайнерской практики нередко становились предметом научных разработок в аспекте графического формообразования. Однако в культурологической науке нечасто встречаются самостоятельные исследования, посвященные вопросам визуальной идентификации буквенного знака (типографике). Вследствие этого, актуальной задачей исследования выдвигается культурно-исторический анализ практики буквенного дизайна как феномена типографской культуры.

Теоретической основой для рассмотрения вопросов типографики как символично-знакового визуализатора графического формообразования стали исследования теоретиков и практиков шрифтового искусства, находящегося в прямой связи с книжно-издательской деятель-

ностью. Значительной опорой для настоящего исследования явились работы: В.А. Фаворского «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом», Е.Б. Адамова «Книга как художественный предмет», Я. Чихольда «Новая типографика», В. Тоотса «Современный шрифт», Х.Г. Тхагапсоева «Дизайн как феномен культуры и образования» и др.

Предпосылкой для возникновения буквенной знаковой акциденции, или «типографики» стало знаковое историческое событие – изобретение И. Гуттенбергом нового способа книгопечатания. Мнения историков сходятся на том, что первая апробация печатного станка, изменившего весь процесс издания книг, состоялась в 1440 году. Феномен технической новизны Гуттенберга состоит в уникальном способе печатания, совершавшегося при помощи станка с подвижными литерами; в уникальном способе изготовления шрифтовых литер и словолитных форм. Тем не менее, ещё в течение долгого времени при печатании книг использовалась оформительская практика и стандарты, которые применялись при изготовлении рукописных книг.

В книжной оформительской практике данного периода ещё сохранялись традиционные композиционные приёмы и «художественные достижения шрифтовой и орнаментальной стилистики» [1, с. 15]. В дальнейшем главным приоритетом в книгопечатании устанавливается графическая идентичность и композиционная функциональность, но уже к XVII в. в печатной культуре происходят эволюционные трансформации, печатная культура начинает зависеть от развития технологических процессов и способов художественной визуализации наборных компонентов.

Книгопечатание в России первоначально «признали ересью», отдавая предпочтение переписыванию книг и только лишь при царе Иване Васильевиче Грозном, в России решили заместить переписывание книг печатанием [2, с. 34]. Для этого была построена первая государственная типография Печатный двор, где в течение десяти лет (1553–1563 гг.) Иван Федоров и Петр Мстиславцев занимались оборудованием типографии и в 1564 г. напечатали первую датированную книгу «Апостол». Изначально типографы использовали оформительские традиции и композиционные закономерности рукописных книг, заимствуя стилистику древних рукописей, но в процессе эволюции, путем дальнейших изобразительных и технических модификаций, превратили этот вид деятельности в «типографское искусство». В

России более широкий размах книгопечатание получило в эпоху правления Петра I. В своей монографии «Эстетика искусства шрифта» А. Капр удостоверяет: «Великие преобразования Петра Великого дали толчок развитию книжного дела, <...> открывая новый период истории книги в России» [3, с. 224].

За длительный период своего исторического развития искусство типографики накопило обширный художественный материал, где сложились определенные графические каноны, передающие «модульные отмеры в кеглях шрифтов» [4, с. 13]. Композиционная и ритмическая организация шрифтового материала становится главным творческим инструментом, при помощи которого формируется художественный образ книги. При этом определяющим значением является выбор шрифтов определённых начертаний (гарнитур) и различных наборных оформительских элементов для каждого конкретного издания: их сочетаемость с выразительными компонентами набора, ритмичность применения, а основное – соответствие характеру литературного содержания. Поэтому при необходимости шрифтовые полосы дополняются декоративными наборными элементами разнообразных форм (линейки, узоры, рамки, декорированные буквицы и др.). Б.В. Воронцовский в своей монографии «Шрифт» подтверждает, что «Искусство шрифта <...> необходимая часть овладения искусством книги» [5, с. 3]. Типографика, по В.Н. Ляхову, – это «художественно осмысленное использование типографской техники в ансамбле книги» [6, с. 129].

Рассмотрение проблем символическо-графической системы типографики, определило семиотическую фабулу буквенно-шрифтовой культуры, существовавшей ранее в архитектуре, живописи, скульптуре. В частности, Т.В. Боллонд в своем исследовании «Аксиологические аспекты дизайна» указывает, что в основе типографического искусства выступает «реализация эстетических установок и ценностей человека, способствующих образованию новых форм» [7, с. 27]. Данное суждение подтверждают и другие современные российские ученые, занимающиеся исследованием шрифтового дизайна. К примеру, Г.Б. Минервин и В.Т. Шимко относят типографику к «искусству экспозиции готовых графических форм» [8, с. 141].

Отдельные теоретики и практики дизайна, рассматривая типографику как вид искусства, делают акцент на его важнейшее

практическое свойство – коммуникативную изобразительность. Так, швейцарский типограф и дизайнер Эмиль Рудер предлагает рассматривать буквенный дизайн как графическое искусство, которое «сообщает слову зримую форму» [9, с. 34].

Выразительными средствами типографического языка являются различные наборно-шрифтовые орнаментально-декоративные элементы. По утверждению Э. Рудера, в типографическом искусстве имеются две творческие грани: практическая и художественная. В некоторых случаях типограф делает упор на функционально-практическую формулировку шрифтового набора, в других – акцентируется на художественно-образном выражении. Автор сопоставляет эти грани с временными категориями, где каждый из творческих аспектов является созданием своей эпохи.

Творческие предпочтения графических дизайнеров обусловили своё видение шрифтовой формы и предопределили поиски новых выразительных элементов, не связанных с конкретными условиями: издательскими, тематическими, жанровыми. Для дизайнеров любой буквенный символ в многообразии графических начертаний становится важным образным коммуникатором, способным взаимодействовать с другими художественными структурами. «Мы не представляем современную культуру без шрифта», – рассуждает о характерных особенностях шрифтового искусства Виллу Тоотс. [10, с. 5].

Общеизвестно, что ещё в Древней Греции применяли характерные формы буквенной идентификации поэтических литературных текстов, складывая строки в виде разных фигур. В более поздние времена также отмечалось стремление создания фигурных стихотворных композиций. В частности, в западно-европейской поэзии довольно часто можно наблюдать «графическое» выстраивание поэтических текстов в форме разных геометриче-

ских фигур. В XVII–XVIII вв. графическим построением стихотворных строк увлекались и русские поэты. К примеру, Симеон Полоцкий тяготел к необычным, «конструктивным» моделям формирования текстовых полос. Поэтические строки выстраивались в виде разных символических форм – звезда, сердце, крест и др. Пользовалось популярностью графическое стихосложение у поэтов Серебряного века (Э. Мартов, В. Брюсов), а впоследствии поэтическим дизайном в своём творчестве стали увлекаться поэты С. Третьяков, С. Кирсанов, А. Вознесенский.

Характеризуя специфику графических основ буквенного знака, В.А. Фаворский в своём труде «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом» указывает, что «буква есть некоторый организм книги <...> и имеет свои функции» [11, с. 48]. Поэтому именно дизайнерская функциональность обусловила связь компонентов художественно-графической и полиграфической культуры. В этой связи Х.Г. Тхагапсоев подтверждает, что «дизайнер с одной стороны, проектирует тип культуры, а с другой, сам от нее зависит» [12, с. 32].

В наше время типографика как графическая практика, обладающая специфичным культурным кодом, становится визуальным коммуникатором, который устанавливает тесную связь между текстовой информацией и символично-графическим образом, значение которого доносит буквенный знак.

Результаты нашего исследования представляют типографику как вид творческой деятельности, которая находится в зависимости от эволюционных процессов, происходящих в цивилизационном пространстве мировой культуры. Сформировавшись много веков назад, искусство шрифта отображает историко-культурную память эпох, сберегая в себе обусловленные стилевыми и этническими чертами графические образцы ассоциативных кодов и художественных представлений.

Литература:

1. Галимова, Н.В. Типографика как образная система графического дизайна / Н.В. Галимова. – Текст : непосредственный // Гуманитарный научный вестник. – 2021. – № 9 – С. 14–20.
2. Либрович, С.Ф. История книги въ Россіи : [в 2 частях] / С.Ф. Либрович. – Петроград ; Москва : Издание товарищества М.О. Вольфъ, 1914. – Ч. 1. – 224 с. – Текст : непосредственный.
3. Капр, А. Эстетика искусства шрифта / А. Капр. – Москва : Книга, 1997. – 114 с. – Текст : непосредственный.
4. Адамов, Е.Б. Книга как художественный предмет / Е.Б. Адамов. – Москва : Книга, 1988. – 384 с. – Текст : непосредственный.
5. Воронежский, Б.В. Шрифт / Б.В. Воронежский, Э.Д. Кузнецов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1967. – 108 с. – Текст : непосредственный.
6. Ляхов, В.Н. Очерки теории искусства книги / В.Н. Ляхов. – Москва : Книга, 1971. – 256 с. – Текст : непосредственный.

7. Балланд, Т.В. Аксиологические аспекты дизайна : специальность 09.00.04 «Эстетика» : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Татьяна Валерьевна Балланд ; Московский государственный университет сервиса. – Москва, 2004. – 117 с. – Текст : непосредственный.

8. Минервин, Г.Б. Дизайн / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др. – Москва : Архитектура-С, 2004. – 288 с. – Текст : непосредственный.

9. Рудер, Э. Типографика / Э. Рудер ; перевод с немецкого, послесловие, комментарии М. Жукова. – Москва : Книга, 1982. – 290 с. – Текст : непосредственный.

10. Тоотс, В. Современный шрифт / В. Тоотс. – Москва : Книга, 1966. – 270 с. – Текст : непосредственный.

11. Фаворский, В.А. Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом // В.А. Фаворский, Ю.А. Халаминский. – Москва : Искусство, 1964. – 292 с. – Текст : непосредственный.

12. Тхагапсоев, Х.Г. Дизайн как феномен культуры и образования / Х.Г. Тхагапсоев. – Нальчик : Колледж дизайна, 1997. – 39 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Galimova, N.V. Tipografika kak obraznaya sistema graficheskogo dizayna / N.V. Galimova. – Tekst : neposredstvennyy // Gumanitarnyy nauchnyy vestnik. – 2021. – № 9 – S. 14–20.

2. Librovich, S.F. Istoriya knigi v" Rossii : [v 2 chastyakh] / S.F. Librovich. – Petrograd ; Moskva : Izdanie tovarishchestva M.O. Vol'f", 1914. – Ch. 1. – 224 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Kapr, A. Estetika iskusstva shrifta / A. Kapr. – Moskva : Kniga, 1997. – 114 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Adamov, E.B. Kniga kak khudozhestvennyy predmet / E.B. Adamov. – Moskva : Kniga, 1988. – 384 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Voronetskiy, B.V. Shrift / B.V. Voronetskiy, E.D. Kuznetsov. – Leningrad : Khudozhnik RSFSR, 1967. – 108 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Lyakhov, V.N. Ocherki teorii iskusstva knigi / V.N. Lyakhov. – Moskva : Kniga, 1971. – 256 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Balland, T.V. Aksiologicheskie aspekty dizayna : spetsial'nost' 09.00.04 «Estetika» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filosofskikh nauk / Tat'yana Valer'evna Balland ; Moskovskiy gosudarstvennyy universitet servisa. – Moskva, 2004. – 117 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Minervin, G.B. Dizayn / G.B. Minervin, V.T. Shimko, A.V. Efimov i dr. – Moskva : Arkhitektura-S, 2004. – 288 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Ruder, E. Tipografika / E. Ruder ; perevod s nemetskogo, posleslovie, kommentarii M. Zhukova. – Moskva : Kniga, 1982. – 290 s. – Tekst : neposredstvennyy.

10. Toots, V. Sovremennyy shrift / V. Toots. – Moskva : Kniga, 1966. – 270 s. – Tekst : neposredstvennyy.

11. Favorskiy, V.A. Shrift, ego tipy i svyaz' illyustratsii so shriftom // V.A. Favorskiy, Yu.A. Khalaminskiy. – Moskva : Iskusstvo, 1964. – 292 s. – Tekst : neposredstvennyy.

12. Tkhangapsoev, X.G. Dizayn kak fenomen kul'tury i obrazovaniya / X.G. Tkhangapsoev. – Nal'chik : Kolledzh dizayna, 1997. – 39 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Марков, А.В. Роман о Шостаковиче как подтекст трилогии путешествий О. Седаковой / А.В. Марков. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 84–89. – Библиогр.: с. 88 (5 назв.).

УДК 7.01+82.0

Марков Александр Викторович,
доктор филологических наук;
ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»,
профессор кафедры кино и современного искусства
E-mail: markovius@gmail.com
Россия, г. Москва

РОМАН О ШОСТАКОВИЧЕ КАК ПОДТЕКСТ ТРИЛОГИИ ПУТЕШЕСТВИЙ О. СЕДАКОВОЙ

Аннотация. Венедикт Ерофеев задумал роман о Шостаковиче, где документальная основа противопоставляется необязательности обыденной жизни и тем самым является основой социальной критики. Этот замысел не был осуществлен, но нашел продолжение в трилогии путешествий О. Седаковой. Исследование творческих связей Седаковой с Шостаковичем, Зарой Долухановой, Лотманом и другими, отраженных в этой прозе, позволяет реконструировать скрытый сюжет трилогии. В полемике с Лаканом и Якобсоном Седакова создает религиозно-философскую концепцию вечности как реальности и личности как места развязки.

Ключевые слова: роман о композиторе; музыка в художественной литературе; подтекст; Самиздат; Шостакович; Венедикт Ерофеев; Седакова.

Alexander Markov,
Doctor of Philology;
Russian State University for the Humanities,
Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art
E-mail: markovius@gmail.com
Russia, Moscow

THE NOVEL ABOUT SHOSTAKOVICH AS A SUBTEXT OF THE TRAVEL TRILOGY BY O. SEDAKOVA

Annotation. Venedikt Yerofeev conceived a novel about Shostakovich, where the documentary basis is opposed to the non-objectivity of ordinary life and thus is the basis of social criticism. This idea was not realized, but found a continuation in the travel trilogy by O. Sedakova. A study of Sedakova's creative attitude with Shostakovich, Zara Dolukhanova, Lotman and others, as reflected in her prose and poetry, allows to reconstruct the hidden plot of the trilogy. In a polemic with Lacan and Jakobson, Sedakova founds a religious-philosophical concept of eternity as reality and the individual as a cathartic place.

Keywords: novel about the composer; music in fiction; subtext; Samizdat; Shostakovich; Venedikt Yerofeev; Sedakova.

Для младших современников Шостаковича, стремившихся к литературному синтезу как причудливому сочетанию документального и художественного повествования, Шостакович был не просто пророком такого синтеза, а и предтечей, и мучеником. Свидетель авангардного монтажа, создатель особых невероятных сочетаний лиричности, эпичности и драматичности, он оказывался не просто образцом или вдохновителем для литературных жанров, – но личностью, вызывающей своими решениями, близкими то трагедии, то поэме, то лирической зарисовке, но никогда не сводящимися к ним, к скорейшему появлению

романа с обсуждением в его же стилистическом ключе волновавших его проблем. Роман, конечно, следует понимать в соответствии с убеждением М.М. Бахтина и его многочисленных последователей как «антижанр», как лавку или склад уцененных жанров, когда они использованы, и могут быть пересобраны путем простого склеивания, чтобы пережить близость этих жанров конкретной человеческой судьбе.

Самым известным романским замыслом стал «Дмитрий Шостакович» Венедикта Ерофеева. Из имеющихся свидетельств трудно восстановить, чему он был посвящен; мисти-

фикация отрывка Славой Лёном [2] ничего не объясняет. Ерофеев утверждал, что рукопись была завершена, но потеряна в электричке – но скорее всего, это утверждение представляет собой не отчет о реальных событиях, а рефлексию над ситуацией рукописного Самиздата, когда нет грани уже не только между печатной и самодельной книгой, но и рукописью и машинописью; и рукопись можно так же потерять, как печатную книгу. Сама по себе эта ситуация, важности записных книжек и рукописного производства, во многом создавалась Ерофеевым, вопреки современному ему политическому Самиздату, который машинописью делал тираж неистребимым. Собственная стратегия жизни Ерофеева не подразумевала такой неистребимости ни жизни, ни рукописей; и здесь медийность организации предполагаемого романа, рукопись, которая объявляется «завершенной», вопреки правилам корректуры и вычитки машинописи для завершения, – просто потому что она создана как таковая, наподобие книги художника, – полностью соответствовала жизненной стратегии самого автора как роковой перформативности. Здесь Ерофеев оказывается ближе всего Л. Губанову и СМОГистам, с тем различием, что они стремились к публикации и к устному слову, расширяя способы присутствия, тогда как Ерофеев должен был самим романом показать, как возможно такое присутствие уникального в мире постоянного воспроизводства.

Автоописание данного замысла в интервью Ерофеева говорит об особом монтаже документального и художественного. Документальному отводится роль зачала, начала разговора, отправной точки, которая при этом лишена собственного смысла; тогда как художественное фиксирует постепенное обесмысливание любых разговоров, в которых невозможно зафиксировать факт во всей точности, – и поэтому разговор деградирует, так что надо его возвращать к начальной пустой точке документальности.

– Еще бы! И то – Шостакович там присутствовал только самым косвенным образом. Там как только герои начали вести себя, ну, как сказать.... Вот, у меня этот прием уже украден – как только герои начали вести себя не так, как должно, то тут начинаются сведения о Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче. Когда родился, кандидат такой-то, член такой-то и член еще такой-то Академии наук, почетный член, почетный командор легиона. И когда у героев кончается этот процесс, то тут кончается Шостакович и продолжается

тихая и сентиментальная, более или менее, беседа. Но вот опять у них вспыхивает то, что вспыхивает, и снова продолжается: почетный член... Итальянской академии Санта-Чечилия и то, то, то, то... И пока у них все это не кончается, продолжает ломиться вот это. Так что Шостакович не имеет к этому ни малейшего отношения [2].

Если говорить языком Лакана, то документальное, тот самый список званий и регалий Шостаковича, которые вписывали его в советский истеблишмент, представляет собой «объект маленькое а», инстанцию буквальной точки зрения, которая не имеет собственного содержания. Тогда как сентиментальная беседа героев, *table talk* или *causerie* – это реализация речи, создание речи ради речи, такое постоянное производство фрейдовских оговорок, чем много интересовались Лакан и Деррида. Бибахин успешно использует этот аппарат Лакана [1, с. 307–311] при истолковании рассказа Седаковой «Хэдди Лук», в котором, по утверждению философа, художественность разоблачается как «протезы», как некоторая попытка беседой закрыть от нас вполне имеющуюся способность ходить, тогда как документальность, как начальная точка видения, может взорвать психическую жизнь, показать, что она совсем не такая, как думалось раньше, и разрешает нам отказаться от всех прежних ложных образов себя.

Гипотеза данной статьи состоит в том, что в круге Венедикта Ерофеева замысел романа о Шостаковиче находит продолжение, и что скрыто такой «роман» содержится в трилогии путешествий О. Седаковой. Сама Седакова не раз говорила, что событием молодости для нее был некоторый отход от круга Венедикта Ерофеева при всей солидарности с ним как культурным проектом и создание собственного поля, объединяющего передовые исследования, как тартуская семиотика Лотмана, и церковность как основной ресурс герменевтики себя и культуры, и символом этого поля может быть признан С.С. Аверинцев. Интерпретация структуры этого поля, как оно создавалось, из чего, и какие взаимодействия подразумевало, требует специальных исследований. Задача данной статьи скромнее: показать, как стал возможен роман о Шостаковиче благодаря тем свойствам прозы Седаковой и Ерофеева, которые выделил Бибахин с опорой на опыт Лакана.

Седакова в интервью говорила, что рассматривает Шостаковича как такую инстан-

цию документальности, которая и взрывает прежнюю психическую жизнь, в отличие от протезирующих механизмов самозащиты в разговорах:

«В юности я чувствовала себя современной художником, которого не сомневаясь почитала великим, то есть вдохновенным: Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. И это присутствие вдохновения в нашем мире вовсе не казалось мне защищающим, наоборот: очень тревожным. Мне было страшно жить при нем. Блок говорил, что ему страшно жить при Льве Толстом. Вдохновение страшно, разве нет? «Открылась бездна, звезд полна». В мире, заброшенном какими-то великими силами, которые выражает вдохновение, – в таком мире скучнее, но зато явно безопаснее. Не поэтому ли всеми способами стараются отгородиться от Иного, забыть его, остаться при своем?» (интервью «Творчество и вера. Время и язык. Автор и читатель», здесь и далее все тексты Седаковой цитируются по [3]).

А о романе Венедикта Ерофеева «Дмитрий Шостакович» Седакова вспоминала так:

«В основу композиции следующего за «Петушками» сочинения были положены какие-то вещи Шостаковича (как в «Петушках» железнодорожные станции стали названиями глав). Об этом романе он говорил как о «русском Фаусте»» (интервью «Венедикт Ерофеев – человек Страстей»).

Такое описание романа подразумевает, что в нем документальность должна была сопрягаться с какими-то ключами, взятыми из названий или текстов произведений Шостаковича; а художественность разговоров – указывать на историю Фауста как историю как раз измены некоего отвлеченного художника своему дару, тех самых речевых протезов, о которых рассуждал Библихин.

Ключом к трилогии путешествий Седаковой служит ее стихотворение «Пение», написанное в середине 1970-х и посвященное Заре Долухановой, исполнительнице произведений Шостаковича: прежде всего, 14 Симфонии и вокального цикла «Из еврейской поэзии». Сюжет стихотворения «Пение», возможность спасти время, удержать его от распада, с помощью мистического понимания света, рождения и преобразования, содержит явную полемику с текстами цикла «Из еврейской поэзии», где страдания персонажей в финальных эпизодах преодолеваются картинами колхозного строительства:

*«То мне ветка улыбнется,
Колосок вдруг подмигнет,*

Чувство радости великой в сердце искрою сверкнет. (...)

Прошлую забудь печаль.

И пускай твои напевы мчатся в ласковую даль»

(здесь и далее тексты из вокальных произведений Шостаковича цитируются по [4]).

Такой оптимистической картине причастности всей природе внутри колхозного труда противопоставляется противоположная картина, в которой природа и время постоянно ускоряются; и только переживание не великой радости, а великой муки, предельно болезненного состояния, позволяет остановить и спасти время.

«Кто пораненный воздух губами целебными ловит? –

так быстры эти воды,

что никто его не остановит...

Так быстры эти воды, что свет в них не кажется светом,

и кружится дыханье, и мы забываем об этом».

Вместо светлых намеков природы, всех этих «колхозная речка, струись веселее», в стихотворении Седаковой, наоборот, намеки природы ускорены самим временем, образуют ту самую лакановскую точку пустоты, где ничего не кажется собой, в то время как рассказ постоянно в этом стихотворении отрицается, превращаясь в ряд вопросов загадочному субъекту и реплик ему и другим. И ритмически, и синтаксически эти вопросы-реплики подражают некоторым эпизодам цикла Шостаковича:

«А помнишь, гуляли с тобой мы в паре,

Что мне сказала ты на бульваре?»

Такой тип вопроса, обращенного к возлюбленной и спасающего событийное время их любви, в стихотворении Седаковой тотализируется и уже служит созданию религиозно-философской концепции нежности и милости, спасающей время и позволяющей оценить подарки свыше. Вторжение подлинного как раз дополняет лакановскую модель эффекта реальности, поскольку подразумевает, что нежность сразу принадлежит вопросу и ответу, а не представляет собой частную реакцию на событие или представление о событии внутри системы реального, символического и воображаемого, по Лакану.

Источником вдохновения как для стихотворения «Пение», так и для прозы путешествий Седаковой могла стать пластинка с из-

данием 14 Симфонии 1973 г. (фирма «Мелодия», № С 10-07673-4) с вокалом Зары Долухановой. В тексте Г. Григорьевой на обложке этой пластинки говорится, что особенность этой симфонии в ее философской умудренности: «в этой симфонии на смену им [большим историческим темам] приходит потрясающая в своей сокровенной мудрой простоте идея осознания высших ценностей бытия – самой жизни, ее вечности, противостоящей неотвратимости смерти». Такая идея, по мнению автора этой аннотации, выражена усилением сольного звучания инструментов в оркестре, и если ударные инструменты при всей колоритности создают «мертвенные тембры», то именно потому, что они противопоставляются очень живым «лирическим тембрам струнных». Наконец, финал этой пьесы сравнивается с ритмом траурного шествия. След этой аннотации можно увидеть в эпизоде второй части трилогии путешествий «Путешествие в Тарту» на похороны Ю.М. Лотмана.

В описание гражданской панихиды Седакова включает размышление о творчестве Баха, в котором она вдруг не видит взрывной силы:

«Кажется, впервые мне так явно слышится, что в Бахе – страшно сказать – нет и не предусмотрено взрыва чуда, что эта звуковая сила движется в замкнутых руслах».

Иначе говоря, в музыке Баха господствует музыкальная гармония, а не сольные инструменты, и поэтому там нет этого *взрыва небытия собой*, мгновенного становления совсем другим, о котором мы уже говорили. Но этот взрыв, говорит Седакова, встретил Рильке, когда посетил Россию, и этот взрыв можно было бы почувствовать и в Бахе, если бы была не только гражданская, но и церковная панихида, иначе говоря, тот образ смерти как жизни, который и оказывается объектом маленькое а, из которого все разговоры видны как пустые. Но как раз дальше, при воспоминании о Рильке, вспоминаются те строки в переводе Т. Сильман, которые включены в 14 Симфонию:

*«Лицо его и было тем простором,
что тянется к нему и тщетно льнет, –
а эта маска робкая умрет,
открыто предоставленная взорам».* –

В цитировании Седаковой тире убраны, весь текст воспринимается поэтому не как противопоставление, а как перечисление, траурное шествие; и Лотман тем самым оказывается организатором ритма этого шествия. Но далее тема 14 Симфонии не исчезает, и появляется как раз то самое противопоставление

ударных и струнных, которое обозначено в аннотации пластинки 1973 года:

«На кладбище сыновья и ученики кидали лопатами зимнюю землю. Почему-то играл плохой скрипач. Что-то совсем неподходящее, чуть не танцевальное».

Стук земли по крышке гроба, как и стук промерзлой земли – это настоящая симфония звуков, связанных со смертью и как бы готическим настроением, в духе блоковского. Тогда как игра скрипки, танцевальная, противоречащая общему руслу и общему движению панихиды, конечно, может как раз указывать на финальное стихотворение 14 Симфонии, где текст Рильке мог бы быть у другого композитора разыгран в плясовом регистре, но оказывается частью траурного шествия:

«Всевластна смерть.

Она на страже

и в счастья час.

*В миг высшей жизни она в нас
страждет, живет и жаждет –
и плачет в нас»*

Это «страждет, живет и жаждет» звучит по-русски как вальс, и отметим блоковский штамп «плачущей скрипки» («И струнно плачут серафимы»), но Moderato Шостаковича как раз преодолевает эту вальсовость открытием длительности времени, того, что уходя вдаль, звуки не просто исчезают, а создают настоящее внимание. Такое отношение к финалу Седакова в своем трактате «Похвала поэзии» приписывала своему учителю музыки В.И. Хвостину (много работавшему с З. Долухановой), используя при этом жаргон Ницше:

«На последнем звуке каждой вещи он делал большую, немислимую фермату – и звук этот жил и превосходил все звуки, уже ушедшие, и их возвращал назад и обещал их вечное возвращение...»

То есть здесь плохая скрипичная игра жизни, романсовость, танцевальность, такая критика жизни и фаустовских усилий по ее сохранению – это часть какой-то более общей религиозной философии всего цикла, которую мы и должны восстановить. Заметим пока, что как раз завершается эпизод похорон в «Путешествии в Тарту» теми самыми ерофеевскими table-talks, противопоставленными строгости Лотмана, который в этой повести изображается как суровый поборник точности и фактичности:

«Тишина кончилась. Вспыхнули разговоры, там, здесь, шепотом, вполголоса, на обратном пути уже в полный голос».

И эта религиозная философия скрыта в «Путешествии в Брянск» и *Opus incertum*. В «Путешествии в Брянск», объявив все пионерские и колхозные сочинения Шостаковича несчастием всей культуры, вынужденной приспособляться к пропаганде, Седакова замечает:

«Но я вполне провинциально убеждена, что в сообщениях Моцарта или Шостаковича содержится нечто важнейшее, нечто если не спасающее, то открывающее вид на спасение...»

Это выражение «открывающее вид» может быть связано со статьей Р.О. Якобсона [5], которую О.А. Седакова перевела в период работы над «Путешествием в Брянск». Там Якобсон, обращаясь к научному аппарату Лакана, как раз настаивает на том, что безумный Гёльдерлин становится сам таким объектом маленькое а, но одновременно безличным местом катастрофы языка; тогда как поэтическая речь, постепенно освобождаясь от маркеров личного высказывания, делается местом спасения, постоянно оспаривающего язык. Якобсон спорит с Хайдеггером, который считал Гёльдерлина медиумом самого языка как места возникновения истины, и показывает, что истина как раз скорее рождается в этом оспаривании, что как раз сам по себе танец языка ничего не значит.

Следовательно, Шостакович и оказывается тем, кто создает и эту точку катастрофы языка, и средства литургического спасения, что дополняет Лакана дважды: язык оказывается не только полем расщепления смыслов, но и полем столкновения, а спасение как эффект реального – не только последствием танца жизни, смыкания воображаемого, символического и реального, но моментом осуждения всех тех «фаустовских» разговоров, которые стремился осудить и Ерофеев.

Окончательного оформления эта мысль достигает в третьем путешествии, *Opus incertum*, где итальянская пестрая жизнь оказывается снятием противоречия порядка и

хаоса, причем сначала дисциплинарно (в речи ректора в начале рассказа), а потом и духовно (в разговорах с Франческой и воспоминаниях об ушедших) обоснованным. Именно там модель сочетания струнных звуков (свист – так предстают звуки инструментов в изобразительном плане переживания моря как финала симфонии в этой повести) и ударных (шелест волн) оказывается единственным способом говорить о будущем со своей душой:

«Ты первый взмах дирижера, который поднимает вдруг и разом все эти волны и блики – и начинается звук и свист и шелест; ты приглашение начать; ты предводитель хора вода, khoregos, khoregos tes zoes, «жизни подаватель»; ты то, что вдруг подает знак – и мир поднимается, снова весь, как танец...»

В этих финальных строках повести пародируется «Лорелея» Аполлинера, вошедшая в 14 Симфонию Шостаковича:

*«И с высокой скалы в Рейн упала она.
Увидав отраженные в глади потока
Свои рейнские очи, свой солнечный локон».*

Если Лорелея бросается вниз к танцующим отражениям, потому что только так может порвать с мрачным миром обязательств, то здесь душа подает знак, и уже язык не так значим в сравнении с тем эффектом реальности, который может обойтись и без скрипок.

Так из усиления соло в симфонии Шостаковича и происходит новое осмысление лакановской системы, где, наконец, реальным оказывается мир, а воображаемая скрипка и символические ударные инструменты со всеми их культурными ассоциациями от Блока до Лотмана подчиняются этой реальности. Роман о Шостаковиче и оказывается содержанием всей трилогии: как кроме документальности монтажа может существовать и другая документальность, не провоцирующая разговоры, но наступающая после разговоров; не оспаривающая их, как у Ерофеева, но уже выигравшая спор.

Литература:

1. Биbihин, В.В. Грамматика поэзии. Новое русское слово / В.В. Биbihин. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2009. – 592 с. – Текст : непосредственный.
2. Ерофеев, В.В. Дмитрий Шостакович / В.В. Ерофеев. – Текст : электронный // Vavilon.ru : [сайт]. – URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/nlg9/erofeev.html> (дата обращения: 15.10.2022).
3. OlgaSedakova : [сайт]. – URL: www.olgasedakova.ru (дата обращения: 15.10.2022). – Текст : электронный.
4. Шостакович, Д.Д. Полное собрание сочинений : [в 42 томах] / Д.Д. Шостакович. – Текст : электронный // Общероссийская медиатека. Нотный архив Бориса Тараканова NOTES.TARAKANOV.NET : [сайт]. – URL: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/sobranie-sochinenii-v-42-tomah/> (дата обращения: 15.10.2022).

5. Якобсон, Р.О. Взгляд на «Вид» Гельдерлина / Р.О. Якобсон. – Текст : непосредственный // Работы по поэтике ; перевод с английского О.А. Седаковой ; сост. Вяч.Вс. Иванов, М.Л. Гаспаров. – Москва : Прогресс, 1987. – С. 364–387.

References:

1. Bibikhin, V.V. Grammatika poezii. Novoe russkoe slovo / V.V. Bibikhin. – Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2009. – 592 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Erofeev, V.V. Dmitriy Shostakovich / V.V. Erofeev. – Tekst : elektronnyy // Vavilon.ru : [sayt]. – URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/nlg9/erofeev.html> (data obrashcheniya: 15.10.2022).

3. OlgaSedakova : [sayt]. – URL: www.olgasedakova.ru (data obrashcheniya: 15.10.2022). – Tekst : elektronnyy.

4. Shostakovich, D.D. Polnoe sobranie sochineniy : [v 42 tomakh] / D.D. Shostakovich. – Tekst : elektronnyy // Obshcherossiyskaya mediateka. Notnyy arkhiv Borisa Tarakanova NOTES.TARAKANOV.NET : [sayt]. – URL: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/sobranie-sochinenii-v-42-tomah/> (data obrashcheniya: 15.10.2022).

5. Yakobson, R.O. Vzglyad na «Vid» Gel'derlina / R.O. Yakobson. – Tekst : neposredstvennyy // Raboty po poetike ; perevod s angliyskogo O.A. Sedakovoy ; sost. Vyach.Vs. Ivanov, M.L. Gasparov. – Moskva : Progress, 1987. – S. 364–387.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Ивлев, Н.Н. Женский подвиг в тылу и на фронте. Итоги деятельности научно-исследовательской лаборатории ЮУрГИИ им П.И. Чайковского «Герои Великой Отечественной войны в наших семьях» в 2020–2021 гг. / Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 90–96. – Библиогр.: с. 95 (6 назв.).

УДК 94(47).084.8

Ивлев Никита Николаевич,

кандидат исторических наук, доцент;

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

младший научный сотрудник отдела организации научной работы

и международного сотрудничества

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

Россия, г. Челябинск.

**ЖЕНСКИЙ ПОДВИГ В ТЫЛУ И НА ФРОНТЕ.
ИТОГИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ
ЮУРГИИ ИМ П.И. ЧАЙКОВСКОГО
«ГЕРОИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В НАШИХ СЕМЬЯХ» В 2020–2021 ГГ.**

Аннотация. В статье обоснована необходимость сохранения исторической памяти и защиты исторической правды о Великой Отечественной войне. Раскрывается важность темы Великой победы 1945 г. для современного российского общества и всех бывших территорий Советского Союза, связывающих с себя с Россией. Анализируется опыт организации студенческих научно-исследовательских лабораторий по тематике Великой Отечественной войны в рамках Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского.

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

Nikita Ivlev,

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor;

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

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

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

Russia, Chelyabinsk.

**WOMEN'S FEAT IN THE REAR AND AT THE FRONT. THE RESULTS OF THE ACTIVITIES
OF THE RESEARCH LABORATORY OF THE TCHAIKOVSKY LAW SCHOOL
«HEROES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN OUR FAMILIES» IN 2020–2021**

Annotation. The article substantiates the need to preserve historical memory and protect the historical truth about the Great Patriotic War. The importance of the theme of the Great Victory of 1945 for modern Russian society and all the former territories of the Soviet Union that connect themselves with Russia is revealed. The article analyzes the experience of organizing student research laboratories on the subject of the Great Patriotic War within the framework of the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky.

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

В 2020–2021 учебном году в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского продолжили

функционировать и развиваться студенческие научно-исследовательские лаборатории по исторической тематике, объединенные в

один проект: «От истории семьи – к истории страны».

Значение темы сохранения исторической памяти и защиты исторической правды о Великой Отечественной войне в современных условиях только усиливается. В 20-х годах XXI века перед российской гуманитарной наукой стоит задача поиска смыслов и формулирование основ возрождения собственной цивилизационной идентичности. Грандиозный кризис, а может быть и полный крах глобального проекта приводит нас к необходимости вернуться к формированию собственных ценностных устоев. Для успешного прохождения внешнеполитического кризиса и решения задачи экономического развития необходима морально-нравственная устойчивость общества.

Другими словами, в условиях современного кризиса, когда рушатся ложные, но ставшие привычными идеалы общества глобального потребления, необходимо активизировать деятельность по распространению и укреплению в сознании молодежи идеалов и ценностей традиционной культуры. Отсутствие или низкий уровень исторической памяти у многих современных молодых людей делает их неспособными рационально осмысливать меняющуюся объективную реальность и существенно усиливает пагубное воздействие антигосударственной пропаганды. Настоящие проблемы и настоящие ценности заменяются ложными, и на их базе формируется общественное мнение.

Одной из ложных общественных проблем, навязываемых современным поколениям граждан России, является вопрос о неравенстве полов. Феминистическое движение постепенно сливается или перерождается в движения, направленные не на защиту и равные права, а на агрессивное распространение нетрадиционных ценностей. Противодействие этому явлению необходимо искать не только в запрете пропаганды, но и в формировании женских героических образов, которые не разделяли общество на своих и чужих, не разжигали разногласия на пустом месте, а своей активной жизненной позицией способствовали дальнейшему развитию нашего общества и государства.

Формирование этих объединяющих образов возможно как на государственном уровне: через увековечивание памяти о наиболее выдающихся героинях нашего отечества; так и на уровне истории каждой отдельной семьи. И этот «индуктивный» путь,

который максимально связывает поколения, кажется нам более продуктивным, так как не только позволяет решить поставленную задачу, но и способствует возрождению ценностей большой семьи, объединению поколений.

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

Задачи:

1) изучение личной истории бабушек-прабабушек студентов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского на основе исследования семейных архивов и электронных баз данных, посвященных героям Великой Отечественной войны; проведение встреч-бесед с родственниками (бабушки, дедушки) для описания истории конкретной семьи в годы Великой Отечественной войны;

2) проведение взаимного рецензирования реализованного исследовательского проекта участниками научно-исследовательских лабораторий факультетов, кафедр ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского;

3) развитие навыков написания докладов и создания презентаций для выступления в рамках исследовательского проекта на научно-практических конференциях;

4) подготовка текстов статей для публикации в периодических и непериодических печатных изданиях.

В 2020–2021 учебном году в рамках научно-исследовательского проекта «От истории семьи – к истории страны» были подготовлены работы, раскрывающие истории прабабушек, в судьбах которых отразились великие свершения и трагедии первой половины XX века:

– «История моей семьи. Вклад Анны Григорьевны Рюминой в победу в Великой Отечественной Войне» (Боровинских Екатерина Аркадьевна, обучающийся по специальности «Дизайн»);

– «Из истории жизни Пивник (Авербух) Миры Михайловны, инженера-исследователя ЧТЗ, труженика тыла в годы Великой Отечественной войны» (Ванеева Полина Алексеевна, обучающийся по специальности «Дизайн»);

– «История Файзулиной Минэгэль Сафиуловны – фронтовой медсестры в годы Великой Отечественной войны» (Афиренко Да-

рья Сергеевна, обучающийся по специальности «Дизайн»);

– «История семьи Ежовых. Вклад в Великую Победу Ежовых Николая Ивановича и Нины Васильевны» (Баженова Екатерина Викторовна обучающийся по специальности «Живопись»);

– «История жизни Чернышевой Александры Степановны, учителя младших классов в Каслинской школе, труженика тыла во время Великой Отечественной Войны» (Широкова Арина Романовна, обучающийся по специальности «Дизайн»).

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

На примере истории семьи Боровинских можно проследить тяжелую судьбу крестьянства в годы коллективизации. Прабабушка Екатерины Аркадьевны – Анна Григорьевна Рюмина родилась в 1924 году в Курганской области (Щучанский район, деревня Галкино) в крестьянской семье.

Дальнейшая история семьи Рюминых является ярким примером тех бед и проблем, которые обрушились на крестьянские семьи в конце 20-х годов XX века. С началом коллективизации в 1925 г. семья решила переехать в Миасс, где прапрадед устроился работать на мельницу. Спустя год, прапрадед Григорий Рюмин погиб в пожаре, а дети остались с матерью. Летом 1926 г. мама умирает – ослабленный организм не перенес болезни. В доме остались трое несовершеннолетних детей, ещё некоторое время они жили одни: сами топили печь, готовили еду. Но потом соседи узнали, что они сироты, и сообщил об этом в соответствующие органы. Их забрали в местный детдом. Младшая – Манечка – умерла, как только её привезли туда. Старшим – Николаю и Анне – в документы вписали разные даты рождения, не подозревая, что они близнецы, возможно, потому что их развезли по разным корпусам.

В детдоме Анна окончила 7 классов, выучилась на счетовода. В 18 лет, в 1942 г., пошла работать по профессии на небольшое предприятие в Миассе. Но поработав немного, решила идти на фронт. Её отговаривали, но она решилась! Анну направили в подразделение военторга Третьего Белорусского фронта.

Девушка-доброволец на фронте в 1943 г. не была большой редкостью: здесь и колоссальная идеологическая работа советского государства по системе мобилизации всех сил и ресурсов общества, и личная ситуация – Ан-

на Григорьевна сирота, разлученная с родственниками.

С 12 сентября 1943 года Анна Григорьевна Рюмина служила вольнонаёмной в полевом военторге № 151, который входил в состав действующей армии, во втором эшелоне 3-го Белорусского фронта. Подразделения военторга прошли вслед за наступающими частями Красной Армии от границ Белоруссии до Берлина. Анна Григорьевна видела последствия жестоких боев и разрушения, оставленные войной. Её задачей было возвращать некоторые, хотя бы самые незначительные, элементы мирной жизни. Военторги стремились обеспечить наступающих солдат теми вещами и продуктами, которые не входили в обязательные списки снабжения, и солдаты видели, что кроме боев идет восстановление разрушенного хозяйства страны. Продавцы военторга часто появлялись в частях в перерывах между боями. Автолавка – первый вестник покоя и мира.

Кроме непосредственной деятельности по обеспечению военнослужащих товарами, сотрудники военторга участвовали в разведывательной деятельности. Анна Григорьевна вспоминала, что на фронте были так называемые «Мирные дни», или «День тишины», когда немецкие обозы встречались на дороге с автолавками, машинами Советской армии, но никто никого не трогал. Анна Григорьевна рассказывала, что их часто посылали в разведку. В 1945 году во время разведки на её команду напали немцы, и Анна Григорьевна сломала лучевую и локтевую кости. Но её оставили в госпитале, просто наложили шину, и отправили дальше. Как следствие, кости срослись неправильно, и рука плохо работала.

После окончания войны Анна Григорьевна смогла найти своих родственников, они в то время проживали в Копейске. В 1948 г. Анна встретила со своим братом Николаем, которого потеряла еще в детском доме. Семья соединилась и возродилась! Анна Григорьевна вышла замуж, родились дети. Крестьянские дети стали шахтерами и продолжили жить и трудиться [1].

Совершенно иной пример изменения жизни в СССР в 20–40 годы XX века, можно проследить на материалах истории семьи Пивник (Авербух). Прабабушка Ванеевой Полины – Пивник Мира Михайловна родилась в Перми в 1918 году и прожила долгую, интересную жизнь. Мира Михайловна оставила после себя две общие тетради воспоминаний о своей жизни и старые семейные фотогра-

фии. В годы НЭПа родители Миры Михайловны занимались торговлей, а после начала индустриализации отец (прапрадед) устроился на государственную службу счетоводом.

Мира Михайловна вспоминает: «...Я рано научилась читать, причём самостоятельно. Над моей кроватью вместо ковра висела газета, и я спрашивала сестёр о буквах. Таким образом, читать я начала в четыре года. В те годы в школу принимали с 8 лет. Когда мне было 7 лет, я упросила маму отдать меня в школу, и меня приняли в 1 класс в конце учебного года, и училась я лучше многих учеников, а когда встал вопрос о переводе меня в следующий класс, учитель, без всякого сомнения, перевела меня во 2 класс».

В школе Мира Михайловна училась очень хорошо, вступила в ряды пионеров и вела активную общественную жизнь, после окончания школы поступила в университет на физико-математический факультет. Сохранилась заметка в местной газете за 1937 год под названием «Спасибо тебе, Родина!», которую написала Мира Михайловна. В ней есть такой отрывок: «В 1935 году я вступила в ряды ленинского комсомола. Отличную учебу в университете совмещаю с общественными поручениями: состою членом факультетского комитета ВЛКСМ и руковожу «легкой кавалерией» на факультете, которая занимается проверкой работы разных сфер деятельности университета».

После окончания учебы в университете Мира Михайловна начала работать на ЧТЗ (Челябинский тракторный завод) инженером-исследователем в ЦЗЛ (центральная заводская лаборатория). В её обязанности входила дача заключений в случае брака деталей в термических или кузнечных цехах. Сохранилась запись в трудовой книжке: «15.08.1940. Зачислена инженером-физиком в отдел главного металлурга».

Когда началась Великая Отечественная война, жизнь всех граждан Советского Союза изменилась: кто-то ушел на фронт, работники оборонных предприятий перешли на военный режим работы. Вот что вспоминает Мира Михайловна о том времени: «Наш завод сразу перешёл на военный режим: отпуска и выходные дни были отменены, цеха работали в две смены по 12 часов. Я перешла из металлографической лаборатории в группу контроля. Наша группа работала в три смены так: два дня по 12 часов днём, сутки выходные, потом две ночи по 12 часов и снова сутки выходные. Вскоре к нам на завод эвакуировался Киров-

ский завод из Ленинграда и 75-й моторный из Харькова, и работы стало еще больше».

В годы Великой Отечественной войны Мира Михайловна могла изменить свою жизнь, оставив работу инженера-исследователя и заняться политической деятельностью, но Мира Михайловна отказалась и осталась работать на заводе, совмещая профессиональную и общественную деятельность. Так, Мира Михайловна вспоминает: «Летом 1942 года заводской комитет комсомола командировал меня на двухмесячные курсы пропагандистов в Свердловск. Эти курсы были при высшей партийной школе. В моей памяти об этих курсах осталось очень мало. Мне запомнилось, что питание в столовой было очень хорошее...». После окончания курсов Мира Михайловна недолго поработала вторым секретарём Тракторозаводского райкома комсомола, но не осталась на партийной работе и вернулась на завод. Там она проработала до 1948 г., а потом устроилась в школу мастеров при ЧТЗ учителем физики. Очень тяжелой и изматывающей была работа на оборонном предприятии в те тяжелые годы, лишь немногие женщины могли выдержать на протяжении долгого времени этот темп и объем работы [2].

Еще один пример жизни молодой девушки в годы индустриализации и Великой Отечественной войны раскрывает история Минэгэль Сафиуловны – прабабушки Дарьи Афиренко. Через её историю можно увидеть сложнейшие переплетения национального вопроса, процессов коллективизации и социальной адаптации репрессированных в 20–40 гг. XX века.

Минэгэль Сафиуловна родилась в городе Тайшет на территории Иркутской области 10 октября 1924 г. В период коллективизации Тайшет выбрали местом кулацкой ссылки. В его окрестностях создали спецпосёлки для раскулаченных и сосланных крестьян. До начала коллективизации семья Файзулиных жила в Казани и была зажиточной. В начале 1920-х годов их раскулачили и сослали в Нижнеудинский уезд для освоения новых земель. У Минэгэль было пять сестер, она была самой старшей.

Минэгэль отучилась три года в русско-татарской школе, находившейся в то время на улице Ленина, 16. Наряду с вероучением, в этой школе преподавали русский язык, арифметику, обучали ремёслам.

С началом Великой Отечественной войны Минэгэль Сафиуловна подала заявление в

военкомат и добровольцем отправилась на фронт. Перед отправкой на фронт она прошла краткосрочные курсы медицинских сестер, на которых обучали медицинскому делу, особенно правилам перевязки ран, а также работе с кровоостанавливающими средствами.

Основные события Великой Отечественной войны, которые вспоминала Минэгэль Сафиуловна, – это сражение около небольшого, но очень важного в тех условиях города Ржева. На месте ожесточенных боев в 2020 году был открыт мемориал Советскому солдату [3].

Минэгэль Сафиуловна вспоминает, что в апреле 1942 года под Ржевом она и её товарищи были в шаге от смерти: «Мы собирали черемшу на болоте и прямо там нас окружили немцы. Трое суток пришлось стоять изнеможенным в воде, которая ночью становилась невероятно холодной. Выжили только благодаря тому, что росла черемша, которой мы и питались в течение этих суток». После этого происшествия у Минэгэль Сафиуловны резко ухудшилось состояние здоровья.

Еще одна история из воспоминаний фронтовой медсестры Минэгэль Сафиуловны: «После одного из ожесточенных боев две девушки отправились на водокачку, чтобы набрать воды. Там сидел немецкий солдат, у которого взрывом оторвало ногу. Будучи полностью окровавленным, он, говоря на плохом русском, попросил о том, чтобы девушки убили его. Те его не послушали и стали перевязывать его. Тогда он закричал: «Мясорубка! Мясорубка! Всех убьет!». Девушки сильно испугались и убежали оттуда. До сих пор неизвестно, что случилось с этим немцем в дальнейшем».

После победы наших войск в Ржевской битве, Минэгэль Сафиуловна вместе с другими бойцами Красной армии участвовала в ожесточенных боях за освобождение Белоруссии и закончила Великую Отечественную войну на землях Польши. После Победы Минэгэль Сафиуловна короткий период времени с 1946 по 1949 г. прожила в Узбекистане, потом вернулась в родной Тайшет и создала свою собственную семью [4].

Студентка отделения живописи Екатерина Баженова рассказывает историю семьи Ежовых, где оба супруга были участниками Великой Отечественной войны. Ежова Нина Васильевна родилась 30 декабря 1924 года в деревне Сандалы Сунского района Кировской области. В 1940 году окончила семь классов Плельской неполной средней школы. После

окончания школы была направлена на работу ученицей счетовода сельского совета Миасского района.

Нина Васильевна ушла на фронт добровольцем в 18 лет – 12 апреля 1943 года. Воевала до конца войны в роте подвижных средств связи экспедитором, затем руководителем смены. Имела звание старшины. Награждена знаком «Отличный связист».

После Победы Нина Васильевна вернулась на Южный Урал в город Сатку, где продолжила мирный труд экспедитором, бухгалтером, инженером по труду, заместителем бухгалтера [5].

Заключительная история о женской судьбе в годы Великой Отечественной войны, описанная в ходе реализации исследовательского проекта в 2020–2021 учебном году, – это история Чернышевой Александры Степановны, прабабушки Широковой Арины

Александра Степановна родилась в 1926 году в поселке Широкий под Воронежем в крестьянской семье, отец прабабушки поддерживал революционное движение, был сторонником партии большевиков и в середине 20-х годов трудился председателем сельского совета. В конце 30-х годов семья Чернышевых переехала в Липецк. С началом Великой Отечественной войны женщины и молодые девушки стали привлекаться к работам на Липецком металлургическом комбинате, в город стали прибывать военные части, казарм на всех не хватало, и бойцов размещали в домах и квартирах. В доме семьи Чернышевых проживали несколько солдат, готовящихся к убытию на фронт. Можно подумать, что «постояльцы» стесняли семью, но на самом деле снабжение бойцов продуктами было организовано гораздо лучше, и солдаты кормили детей в семьях, где жили, принося еду с военных кухонь.

Когда началась эвакуация, семью Чернышевых посадили в вагоны и вместе еще с тремя семьями и вывезли на Урал. Ехали долго, пропуская военные эшелоны. Когда оставались на станциях, люди из ближайших деревень приносили немного хлеба и картошки. Так их довезли до Южного Урала, семья оказалась в Каслях, местные жители посоветовали перебраться в ближайший колхоз, чтобы спасти своих детей. Ведь никакого жилья у них не было, теплой одежды, еды тоже, а в городе их не могли снабдить всем необходимым.

С января по март 1943 года Чернышевы работали в колхозе. Поначалу Александра

Степановна с сестрами ходила в поле собирать оставшиеся колоски и перемерзшую картошку из земли, чтобы вечером из них сварить ужин. Позже глава местного колхоза предложил семье перебраться в город. Они согласились и через несколько дней их отвезли в Касли, работать на Каслинском машиностроительном заводе. Поселили в общежитие, в большой комнате жили девять человек. Прабабушка вспоминала, что жилось в Каслях плохо, как и в колхозе, местные жители были не сильно рады эвакуированным. В городе не хватало продовольствия и мест для проживания.

В сентябре 1943 года Александра Степановна поступила в 9 класс, её отпустили с завода. Дела на фронтах Великой Отечественной войны складывались в пользу Советского Союза, победами завершились битва под Сталинградом и сражение на Курской дуге. Была полностью восстановлена эвакуированная промышленность, наладилось снабжение фронта и тыла, жить стало немного легче.

Александра Степановна успешно окончила 9 класс. Ей было 17 лет и она смогла поступить в педагогический техникум без экзаменов. Ей повезло, потому что как раз в те годы в Кыштым были эвакуированы некоторые организации и учреждения, в том числе Ленинградский педагогический институт имени Герцена. Находясь в эвакуации, в сложнейших бытовых условиях, сотрудники института продолжали свою работу, готовили специалистов для системы образования. Специалисты института активно помогали своим коллегам, делясь опытом с педагогами школ и техникумов.

Именно в это время в Кыштымском педагогическом техникуме обучалась Александра Степановна. После окончания техникума она вернулась в Касли. Уже с сентября

1946 года она начала работать в Каслинской школе учителем младших классов, где проработала 56 лет!

Вот такие разные судьбы сложились у прабабушек студенток ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, решившихся принять участие в проекте «От истории семьи – к истории страны» и провести исследовательскую работу по изучению истории своей семьи. Были проведены интервью родственников, проанализированы данные семейных архивов, изучена специальная литература, позволившая гораздо лучше понять, в каких невероятно сложных условиях прошли детство и юность прабабушек участников проекта [6].

Молодые исследователи смогли собрать качественный исторический материал, проанализировать его и оформить исследовательские работы, которые были опубликованы в сборниках международных научно-практических конференций.

Эта работа важна не только с позиции исторической науки, но и совершенно необходима для становления личности каждого молодого гражданина России. Наша страна и наши семьи имеют богатейший исторический опыт прохождения через кризисные явления как внутреннего, так и внешнего характера. Они смогли пройти все испытания и победить, сохранив жизнь своим потомкам, оставив великое наследие, которое мы должны хранить и распространять. На основе исторической памяти, семейной истории и вовлеченности каждого человека в этот процесс происходит формирование цивилизационной идентичности, воспитывается не просто свободная личность, а носитель культуры, связанный ценностными скрепами со своей семьей, своей землей, своей страной!

Литература:

1. Боровинских, Е.А. История моей семьи. Вклад Анны Григорьевны Рюминой в победу в Великой Отечественной войне / Е.А. Боровинских. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2020. – С. 3–10. – ISBN 978-5-94934-087-5.
2. Ванеева, П.А. Из истории жизни Пивник (Авербух) Миры Михайловны, инженера-исследователя ЧТЗ, труженика тыла в годы Великой Отечественной войны / П.А. Ванеева. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2020. – С. 10–18. – ISBN 978-5-94934-087-5.
3. Ржевский мемориал. История создания : [сайт]. – Москва, 2020. – URL: <https://rzhev.histrf.ru/history> (дата обращения: 25.10.2022). – Текст : электронный.
4. Афиренко, Д.С. История Файзулиной Минэгэль Сафиуловны – фронтовой медсестры в годы Великой Отечественной войны / Д.С. Афиренко, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост.

А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 11–19. – ISBN 978-5-94934-092-9.

5. Баженова, Е.В. История семьи Ежовых. Вклад в Великую Победу Ежовых Николая Ивановича и Нины Васильевны / Е.В. Баженова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского», 2021. – С. 19–27. – ISBN 978-5-94934-092-9.

6. Широкова, А.Р. Истории жизни Чернышевой Александры Степановны, учителя младших классов в Каслинской школе, труженика тыла во время Великой Отечественной Войны / А.Р. Широкова, Н.Н. Ивлев. – Текст : непосредственный // Смыслы, ценности, нормы в бытии человека, общества, государства : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – С. 99–106. – ISBN 978-5-94934-092-9.

References:

1. Borovinskikh, E.A. Istoriya moyey sem'i. Vklad Anny Grigor'evny Ryuminoy v pobedu v Velikoy Otechestvennoy Voynye / E.A. Borovinskikh. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2020. – S. 3–10. – ISBN 978-5-94934-087-5.

2. Vaneeva, P.A. Iz istorii zhizni Pivnik (Averbukh) Miry Mikhaylovny, inzhenera-issledovatelya ChTZ, truzhenika tyla v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / P.A. Vaneeva. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2020. – S. 10–18. – ISBN 978-5-94934-087-5.

3. Rzhhevskiy memorial. Istoriya sozdaniya : [sayt]. – Moskva, 2020. – URL: <https://rzhev.histrf.ru/history> (data obrashcheniya: 25.10.2022). – Tekst : elektronnyy.

4. Afirenko, D.S. Istoriya Fayzulinoy Minegel' Safiulovny – frontovoy medsestry v gody Velikoy Otechestvennoy voyny / D.S. Afirenko, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 11–19. – ISBN 978-5-94934-092-9.

5. Bazhenova, E.V. Istoriya sem'i Ezhovykh. Vklad v Velikuyu Pobedu Ezhovykh Nikolaya Ivanovicha i Niny Vasil'evny / E.V. Bazhenova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P. I. Chaykovskogo», 2021. – S. 19–27. – ISBN 978-5-94934-092-9.

6. Shirokova, A.R. Istoriya zhizni Chernyshevoy Aleksandry Stepanovny, uchitelya mladshikh klassov v Kaslinskoy shkole, truzhenika tyla vo vremya Velikoy Otechestvennoy Voyny / A.R. Shirokova, N.N. Ivlev. – Tekst : neposredstvennyy // Smysly, tsennosti, normy v bytii cheloveka, obshchestva, gosudarstva : sbornik statey i materialov / sost. A.S. Makurina. – Chelyabinsk : GBOU VO «YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo», 2021. – S. 99–106. – ISBN 978-5-94934-092-9.

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»:
Яновский Олег Павлович,
профессор, Заслуженный артист РФ,
проректор по художественно-творческой работе;
Куштым Евгения Александровна,
кандидат философских наук, доцент,
проректор по научной работе
и международному сотрудничеству;
Костюк Ольга Николаевна,
декан факультета изобразительного искусства;
Кочетова Ольга Владимировна,
доцент кафедры хорового дирижирования
E-mail: chgim@mail.ru
#Новоепередвижничество
#МинистерствокультурыРФ

**ТВОРЧЕСКИЕ МАСТЕРСКИЕ «НОВОЕ ПЕРЕДВИЖНИЧЕСТВО»
СОСТОЯЛИСЬ В ЮУРГИИ им. П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

В Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И.Чайковского» (учредитель – Министерство культуры Челябинской области) при поддержке Общенационального фонда развития культуры и защиты интеллектуальной собственности и Министерства культуры Российской Федерации в рамках художественно-просветительской программы «Новое передвижничество» 01–12 ноября 2022 года состоялась работа Творческих мастерских «Новое передвижничество». Мастер-классы и дискуссии провели ведущие деятели искусства: Татьяна Александровна Мищенко (живопись, графика) – член живописной секции Союза художников; директор Санкт-Петербургского художественного лицея им. Б.В. Иогансона при Российской академии художеств; преподаватель Санкт-Петербургского государственного академического художественного лицея им. Б.В. Иогансона при Российской академии художеств; Александр Владиславович Соловьёв (хоровое искусство) – руководитель Ассоциации народных и хоровых коллективов Российского музыкального союза, Камерного хора Московской консерватории, Тульского государственного хора; лауреат Премии Правительства Москвы; декан, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке; и.о. ректора Академии хорового искусства им. В.С. Попова.

Творческая встреча с Татьяной Александровной Мищенко состоялась на факультете изобразительного искусства 01–02 ноября 2022 года: прочитана лекция по пластической анатомии «Рисование фигуры человека. Анатомические и конструктивные особенности»; проведены мастер-классы по следующим направлениям: «Рисунок головы и фигуры человека»; «Этюд головы человека»; «Натюрморт в технике акварели». В ходе общения и дискуссии преподаватели и студенты художественного факультета ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского узнали о традициях лицея им. Б.В. Иогансона, обсудили важные вопросы преподавания рисунка, живописи и композиции в контексте академических требований, поделились опытом по ведению учебно-творческих работ. На одном дыхании студенты и преподаватели внимали Мастеру – Татьяне Александровне Мищенко, которая завладела вниманием аудитории, вовлекла в диалог, показывая наглядно всё, чем должен владеть художник: знанием, мастерством, любовью к своей профессии.

На факультете музыкального искусства 11–12 ноября 2022 г. состоялась творческая встреча с Александром Владиславовичем Соловьёвым, которая началась с презентации сборников новых хоровых сочинений Р.К.Щедрина и А.В.Чайковского, а также CD дисков с записями хоровых произведений в исполнении Камерного хора Московской консерватории под управлением маэстро.

В числе слушателей, собравшихся в Большом концертном зале ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, были обучающиеся детских музыкальных школ искусств г. Челябинска, студенты отделения и кафедры хорового дирижирования ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, руководители детских хоровых коллективов из городов и посёлков: Екатеринбург, Еманжелинск, Копейск, Коркино, п. Красногорский, Миасс, Сатка, Чебаркуль, Челябинск. В работе хоровых мастерских приняли участие: Образцовый коллектив Хоровая капелла мальчиков и юношей «Созвучие» ДШИ № 9 (руководитель Аристова С.И., концертмейстер Авдеенко Е.А.); Образцовый коллектив Детский хор «Акварель» ДШИ №11 (руководитель Куканова Ю.В., концертмейстер Созыкина И.В.); Вокальный ансамбль «Акварель» (старшая группа) ДШИ №11 (руководитель Куканова Ю.В., концертмейстер Созыкина И.В.); Образцовый вокально-хоровой коллектив Челябинской области «Детство» ДШИ №3 (руководитель Балицкая О.А., концертмейстер Хужина Н.В.); Академический смешанный хор ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского (руководитель Кочетова О.В., концертмейстер Мирлас Ю.Г.).



Для репетиционной работы с хоровыми коллективами маэстро А.В. Соловьёв выбрал произведения самых разных стилей и направлений: духовные сочинения Д. Бортнянского, А. Копылова, А. Кастальского; произведения классиков П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, М.А. Балакирева, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова; русские народные песни в обр. Л. Бартеневой, В. Комарова, а также белорусская народная песня в обр. А. Саврицкого. Репетиционная работа велась и над партитурами композиторов 2-й пол. XX – нач. XXI вв.: А. Флярковского, А.Шнитке. Были в работе и произведения современных композиторов Д. Васяновича, В. Плешака.

Со всеми исполнительскими коллективами репетиционная работа начиналась с дыхательной гимнастики, вокальных упражнений, а также упражнений на развитие гармонического слуха обучающихся. В процессе работы над хоровыми партитурами А.В. Соловьёв акцентировал внимание на вопросах интерпретации хоровых сочинений, раскрытии исполнительского замысла композиторов, расстановки хорового коллектива на сцене, а также остановился на вопросах певческого дыхания, столь важных для успешной и полноценной деятельности хорового коллектива. Особое внимание Александр Владиславович также уделил динамическим контрастам в хоровых сочинениях (недопустимость «меццофортизма»), заботе о контуре мелодической линии, гибкости музыкальных фраз.

Мастер-класс под руководством профессора Александра Владиславовича Соловьёва – профессионально направленный художественно-творческий импульс для дальнейшей деятельности преподавателей и учеников в области вокально-хорового исполнительства.



Высока цель проведения мероприятий в рамках художественно-просветительской программы «Новое передвижничество»: повышение профессионального уровня специалистов в сфере культуры, укрепление общего культурного и образовательного пространства России. Художественно-педагогическое партнёрство, которое есть не что иное, как явленная причастность к Высокому, пробуждает в человеке чувство собственной глубины, порождает посредством совместного духовного творчества глубокие идеи и Мастерство.

Ссылки на мероприятие:

- www.fondculture.ru
- <https://uyrgii.ru/tvorcheskie-masterskie-novoe-peredvizhnichestvo>
- <https://www.informio.ru/news/id33117/preview>
- <https://uyrgii.ru/tvorcheskaya-masterskaya-novoe-peredvizhnichestvo-mishchenko-ta>
- <https://uyrgii.ru/tvorcheskie-masterskie-novoe-peredvizhnichestvo-sostoyalis-v-yuurgii-im-pi-chaykovskogo-0>
- <https://www.informio.ru/news/id33373/preview>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Альпеисова Гульнар Туякбаевна, кандидат искусствоведения, профессор; Казахский национальный университет искусств, профессор кафедры музыковедения и композиции, **(Казахстан, г. Астана)**

Ахмедиева Елена Владимировна, АНО ВО «Институт современного искусства», аспирант **(Россия, г. Москва)**

Байбекова Камиля Рашидовна, Андижанский государственный педагогический институт, магистрант по направлению подготовки 70111801 Русский язык в иноязычных группах **(Узбекистан, г. Андижан)**

Баканач Елена Анатольевна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.05 Музыковедение **(Россия, г. Челябинск)**

Волчков Михаил Владимирович, УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», аспирант, обучающийся по специальности 17.00.09 Теория и история искусств **(Беларусь, г. Минск)**

Галимова Наиля Вагизовна, кандидат культурологии, доцент; ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский государственный институт искусств», доцент кафедры культурологии **(Россия, г. Нальчик)**

Досанова Алма Абилхановна, кандидат педагогических наук; Казахский национальный университет искусств, доцент кафедры Музыковедения и композиции **(Казахстан, г. Астана)**

Досанова Камила Каировна, кандидат педагогических наук, профессор; Казахский национальный университет искусств, профессор кафедры музыковедения и композиции, **(Казахстан, г. Астана)**

Ивлев Никита Николаевич, кандидат исторических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», младший научный сотрудник отдела организации научной работы и международного сотрудничества **(Россия, г. Челябинск)**

Ихно Валерия Юрьевна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», обучающийся по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства **(Россия, г. Челябинск)**

Каллиников Артем Олегович, АНО ВО «Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского», обучающийся по направлению подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Изобразительное искусство» **(Россия, г. Тольятти)**

Каминская Елена Альбертовна, доктор культурологии, кандидат педагогических наук; АНО ВО «Институт современного искусства», проректор по учебно-методической работе **(Россия, г. Москва)**

Костюк Ольга Николаевна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», декан факультета изобразительного искусства **(Россия, г. Челябинск)**

Кочетова Ольга Владимировна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», доцент кафедры хорового дирижирования **(Россия, г. Челябинск)**

Кузнецова Евгения Юрьевна, кандидат искусствоведения; АНО ВО «Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия, митрополита Московского», доцент кафедры изобразительного искусства **(Россия, г. Тольятти)**

Куштым Евгения Александровна, кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», проректор по научной работе и международному сотрудничеству **(Россия, г. Челябинск)**

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук; ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», профессор Кафедры кино и современного искусства **(Россия, г. Москва)**

Роговец Ольга Викторовна, кандидат философских наук; ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», доцент кафедры хореографического искусства **(Луганская Народная Республика, г. Луганск)**

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

Семионова Тамара Васильевна, ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», магистрант по направлению подготовки 52.04.01 Хореографическое искусство (Луганская Народная Республика, г. Луганск)

Слуева Ольга Валентиновна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов (Россия, г. Челябинск)

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

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

Трифонова Галина Семеновна, кандидат исторических наук, доцент, член Союза художников России, член Общероссийской организации историков искусства и художественных критиков «Ассоциация искусствоведов»; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», факультет изобразительного искусства, доцент кафедры социально-гуманитарных и психолого-педагогических дисциплин (Россия, г. Челябинск)

Федулов Алексей Алексеевич, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», доцент кафедры оркестровых народных инструментов (Россия, г. Челябинск)

Хайдарова Насиба Адхамовна, доктор философии по филологическим наукам; Андижанский государственный институт иностранных языков, заведующая кафедрой теории русского языка и переводоведения (Узбекистан, г. Андижан)

Чернов Дмитрий Алексеевич, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», старший преподаватель кафедры оркестровых народных инструментов (Россия, г. Челябинск)

Яновский Олег Павлович, профессор, Заслуженный артист РФ; ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского», проректор по художественно-творческой работе (Россия, г. Челябинск)