

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 (38)
октябрь 2023**

12+

Челябинск
2023

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 3 (38)

октябрь 2023

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» (ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского») Адрес учредителя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

ИЗДАТЕЛЬ:

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41 Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41 Тел./факс (351) 263-34-61. E-mail: onr@uurgii.ru Сайт: www.uurgii.ru

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

Ответственный редактор – Сундарева Л.А.

Вёрстка – Крахмалова Т.М.

При использовании опубликованных материалов ссылка на журнал обязательна.

С авторами заключается Лицензионный договор. Рукописи рецензируются.

Ответственность за аутентичность использованных цитат, имен, названий, соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы. Рукописи авторам не возвращаются.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Подписано в печать 24.10.2023 г.

Дата выхода в свет 31.10.2023 г.

Формат 60×84/8. Заказ № 85.

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 (904) 300-64-71.

© ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023

© Авторы, 2023

**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

Буданова Татьяна Анатольевна СОВРЕМЕННАЯ БАЯННАЯ КУЛЬТУРА И ГРАНИ ТАЛАНТА ВИКТОРА РОМАНЬКО	6
Ежова Юлия Александровна, ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА	12
Мещерякова Наталья Ивановна «ДВЕ ДУХОВНЫЕ ПЕСНИ» С. РАХМАНИНОВА – ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛИСТИКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ	18
Рагозина Аниля Миндегалиевна Кучер Наталья Юрьевна ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО-РЕЖИССЕРА НАД ОПЕРНЫМ СПЕКТАКЛЕМ: НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ ДЖ. ВЕРДИ «РИГОЛЕТТО»	24
Романова Лариса Владимировна «ЕКАТЕРИНБУРГ»: ВЗГЛЯД ИЗ 90-х	29
Секретова Лариса Адольфовна ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ	46
Флоря Елеонора Петровна Кожокару Стела Петровна АССОЦИАТИВНОЕ МЫШЛЕНИЕ И ЕГО АСПЕКТЫ В ЖИВОПИСИ	54

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Бирюков Михаил Юрьевич ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ ТЕХНИКИ. БАРЕЛЬЕФНАЯ ЖИВОПИСЬ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	62
Бухарина Надежда Ивановна Юровская Ольга Леонидовна СВАДЕБНЫЙ ОБРЯДОВЫЙ КОМПЛЕКС ПОСЕЛКА САРЫ ТРОИЦКОГО РАЙОНА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ: ПО ИТОГАМ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 2019 г. (Научно-исследовательская лаборатория обучающихся кафедры народного пения «Традиция»)	66

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Дробот Ольга Евдокимовна ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО	75
Ищенко Николай Прокофьевич Ищенко Елена Борисовна МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЯНИСТОВ-АККОРДЕОНИСТОВ. МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «КУБОК ФРИДРИХА ЛИПСА» (ЧЕЛЯБИНСК–ЕМАНЖЕЛИНСК)	78
Кашина Ирина Сергеевна МАРАФОН ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА В КОЛЛЕДЖЕ КУЛЬТУРЫ ГБОУ ВО «ЮУрГУ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»	84
Репицына Юлия Олеговна МЕТОДИЧЕСКИЙ СЕМИНАР-ПРАКТИКУМ «НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ – ПРОДОЛЖЕНИЕ»	91
Таскаева Анна Вячеславовна О РАЗРАБОТКЕ НОВОЙ НАУЧНОЙ ТЕМЫ В ЮЖНО-УРАЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ ИСКУССТВ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО И ГЕРОЯХ-ПРОФЕССИОНАЛАХ	93
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	97
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ	99

CONTENTS

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

Tatiana Budanova MODERN ACCORDION CULTURE AND FACETS OF VIKTOR ROMANKO'S TALENT	6
Yulia Ezhova FORMATION OF THE PIANO CONCERT GENRE IN THE WORK OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE 19TH CENTURY	12
Natalia Meshcheryakova "TWO SPIRITUAL SONGS" BY S. RACHMANINOV – STYLISTIC ELEMENTS AND PERFORMANCE FEATURES	18
Anilya Ragozina Natalia Kucher FEATURES OF THE WORK OF K.S. STANISLAVSKY-DIRECTOR ON AN OPERA PERFORMANCE: ON THE EXAMPLE OF THE OPERA BY J. VERDI'S RIGOLETTO	24
Larisa Romanova «YEKATERINBURG»: A LOOK FROM THE 90s	29
Larisa Sekretova FEATURES OF THE POETICS OF LATIN AMERICAN DANCE GENRES	46
Eleonora Florea Stela Kozhokaru ASSOCIATIVE THINKING AND ITS ASPECTS IN PAINTING	54

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

Mikhail Biryukov THEORETICAL ASPECTS OF DEVELOPMENT AND FORMATION OF DECORATIVE TECHNIQUES BAS-RELIEF PAINTING AS A VARIETY OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS	62
Nadezhda Bukharina Olga Yurovskaya WEDDING RITUAL COMPLEX OF THE VILLAGE OF SARY OF THE TRINITY DISTRICT OF THE CHELYABINSK REGION: ACCORDING TO THE RESULTS OF THE FOLKLORE EXPEDITION OF 2019 (Research laboratory of students department of folk singing "Tradition")	66

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

Olga Drobot STUDYING RUSSIAN MUSIC IN MUSIC LITERATURE LESSONS AT SCHOOL: TRADITIONS AND INNOVATION	75
Nikolay Ishchenko Elena Ishchenko INTERNATIONAL FESTIVAL OF ACCORDION AND BAYAN PLAYERS. INTERNATIONAL COMPETITION «FRIEDRICH LIPS CUP» (CHELYABINSK–YEMANZHELINSK)	78
Irina Kashina MARATHON OF PEDAGOGICAL SKILLS AT THE COLLEGE OF CULTURE OF THE SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY	84
Yulia Repitsyna METHODICAL WORKSHOP «FOLK DANCE – CONTINUATION»	91
Anna Taskaeva ABOUT NEW SCIENCE RESEARCH TOPIC AT SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS named after P.I. Tchaikovsky & PROFESSIONAL HEROES	93

РАЗДЕЛ 1

**ИСКУССТВО
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

Для цитирования: Буданова, Т.А. Современная баянная культура и грани таланта Виктора Романько / Т.А. Буданова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 6–11.

УДК 78.071.2

Буданова Татьяна Анатольевна,
кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ;
ГПОУ «Забайкальское краевое училище искусств»,
директор, преподаватель по классу баяна
E-mail: TBudanova@rambler.ru
Россия, г. Чита

СОВРЕМЕННАЯ БАЯННАЯ КУЛЬТУРА И ГРАНИ ТАЛАНТА ВИКТОРА РОМАНЬКО

Аннотация. Автор статьи обосновывает свое понимание развития современной баянной культуры как целостной системы с характерными для нее признаками функциональной поливалентности на примере творчества известного российского баяниста-виртуоза Виктора Романько.

Ключевые слова: многомерная целостность современной баянной культуры; функциональная поливалентность; Виктор Романько – баянист-виртуоз, импровизатор, педагог, методист.

Tatiana Budanova,
Candidate of Art History, Honored Worker of Culture of the Russian Federation;
Zabaikalsky Regional College of Arts,
Director, Teacher of the Bayan Class
E-mail: TBudanova@rambler.ru
Russia, Chita

MODERN ACCORDION CULTURE AND FACETS OF VIKTOR ROMANKO'S TALENT

Annotation. The author of the article substantiates his understanding of the development of modern accordion culture as an integral system with characteristic signs of functional polyvalence on the example of the work of the famous Russian accordion virtuoso Viktor Romanko.

Keywords: multidimensional integrity of modern accordion culture; functional polyvalence; Viktor Romanko – virtuoso accordion player, improviser, teacher, methodologist.

Баянная культура на современном этапе представляет собой уникальную систему художественно-эстетических ценностей. Интенсивное ее развитие предопределено всем комплексом про-

цессов, ее наполняющих. Выстроенная в России трехступенчатая система художественного образования, модификация самого инструмента, создание высокохудожественного оригинального репер-

туара, исполнительское творчество баянистов, представляющих яркие индивидуальные исполнительские концепции, позволяют представить баянную культуру как *систему* с характерными для нее принципами целостности, структурности, иерархичности с одной стороны и специфичности развития в условиях конкретного социума, сформированной коммуникации в нашей стране с присущим ей так называемым «генетическим кодом гармошечного прошлого» – с другой.

Автору статьи близко понимание Д.И. Варламова в аспекте того, что исследователь, рассуждая о необходимости определенных изменений, в том числе и в системе современного художественного образования, пишет о необходимости изменения мышления участников образовательного процесса в сторону развития «коммуникативных способностей будущих профессиональных музыкантов» и создании нового типа искусства в XXI в., основанном на «синтезе национальной традиции и академической коммуникации, а не на существующей академической парадигме (опусе. – Т. Б.) [4]».

Именно такое понимание развития современной баянной культуры позволяет все явления, в ней происходящие, рассматривать с позиции их *множественности* с одной стороны и *многомерной целостности* – с другой. По законам синергетики эта система эволюционирует и, приобретая новый опыт, обрастает новыми взаимосвязями. Образующаяся некоторая множественность, *взаимодействие в одновременности* позволяют говорить о специфическом качестве баянной культуры – ее *функциональной поливалентности*.

Определяя это качество, автор экстраполирует из области естественных наук и психологии понятие амбивалентности (от лат. *ambo* – оба, *valentia* – сила), что обозначает «двойственность, двузначность» и вводит понятие функциональной поливалентности примени-

тельно к специфике развития баянной культуры (от лат. *poly* – много, *valentia* – сила, таким образом – «многосиловые притяжения» в одном явлении). Благодаря осознанию этого уникального качества становится возможным понимание образующихся множественных силовых притяжений внутри этой системы.

Истоки функциональной поливалентности просматриваются в характерных условиях развития русского гармонного искусства. Усовершенствование гармоники в 1897 г. привело к появлению качественно новой модели трехрядного инструмента – баяна.

На взгляд автора, осмысление и понимание генетических основ «русскости баяна» в современной действительности может способствовать высвечиванию новых граней в развитии инструмента, в том числе и в контексте привлечения интереса к нему со стороны молодого поколения.

Подтверждением являются те смысловые ориентиры, которые лаконично обозначены в одном из последних Указов нашего Президента от 09.11.2022 г. № 809 «Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских ценностей». Читая документ, становится ясным, что, находясь в поисках глубоко русской национальной идеи, по сути, сама эта идея, лежит на поверхности и заключается в формировании высокодуховной, высоконравственной личности, патриота своей страны.

Встает вопрос: как и какими средствами этого можно достичь? Обучение в системе детского художественного образования в полной мере способно решать эти задачи. Однако все острее мы сталкиваемся с нежеланием детей поступать на обучение в классы народных инструментов – балалайки, домры, баяна. Неслучайно в «дорожной карте» перспективного развития ДШИ в период 2018–2022 гг. был введен показатель сохранения и увеличения количества обучающихся детей на русских народных ин-

струментах. Если центральная полоса России еще не так болезненно ощущает данный процесс, то в регионах, отдаленных от центра страны, конкурсная ситуация в классы народных инструментов, к большому сожалению, уже многие годы не наблюдается.

Есть над чем задуматься профессиональному сообществу музыкантов-народников. Как сохранить былую престижность наших инструментов, привить любовь к исполнительству на них, чтобы появилось желание заниматься и идти в профессию?

Об этих вопросах развития баянной культуры, детско-юношеской педагогики состоялся разговор-дискуссия с народным артистом России, выдающимся исполнителем современности, баянистом-виртуозом, мастером импровизации Виктором Алексеевичем Романько в рамках реализации творческого проекта «Школа импровизации на баяне-аккордеоне», проходившего в г. Чите в 2022 г.

Жизненный и творческий путь этого музыканта вбирает в себя многие виды деятельности и все грани исполнительства на современном баяне. Автору статьи импонирует профессиональная позиция этого человека, посвятившего всю свою жизнь однажды выбранному любимому делу, снискавшему огромную любовь к своему творчеству со стороны учеников, слушателей, многочисленных поклонников его таланта, умеющему заряжать своей энергией зрительные залы и вызывать желание у молодежи заниматься инструментом профессионально и качественно. Более 40 лет творческой и педагогической деятельности способствовали тому, что около сотни учеников его класса успешно продолжают дело своего Учителя не только на Урале, но и далеко за его пределами. Неслучайно в газетных вырезках разных лет, в том числе и зарубежных, этого исполнителя называют «миссионером баянного исполнительства», «виртуозом на тысяче

клавиш», «волшебником аккордеона», «человеком-оркестром» и т.д.

Народному артисту России, лауреату всесоюзного, всероссийского и международного конкурсов, профессору Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского Виктору Алексеевичу Романько в октябре 2023 г. исполняется 70 лет. Довольно серьезная жизненная дата совершенно не соотносится с юбиларом, жизнеутверждающая энергия и исполнение которого заряжает всё его окружение потрясающими эмоциями, раскрывая многогранный художественный образ современного баяна. Педагог и сейчас находится в крепкой исполнительской форме и готовится к сольным полномасштабным концертам.

Каким же мыслит и видит свое творческое и жизненное кредо этот уникальный мастер, в чем заключается продвижение нашего баянно-аккордеонного ремесла?

Жизнь отдельно взятого человека, его творческая судьба – это сгусток множества энергий, от качества наполненности которых зависит глубина свершений, степень влияния личности, его взглядов, установок на коммуницирующее вокруг него пространство. В творческой профессии такой взаимобмен представляет особую важность, поскольку формирование личности музыканта, преподавателя, исполнителя просто невозможно без этих тонких вибрационных потоков. Если процесс коммуникации происходит не на должном уровне, то музыкант рискует остаться наедине со своим творчеством, без своего слушателя и без учеников. Если же человек наполнен творческими устремлениями, эта энергия как *perpetum mobile* заряжает всех вокруг, и уже окружающее пространство начинает синергетически развиваться, обрастая все новыми взаимосвязями.

Именно по такой модели и работает В.А. Романько, наверняка и не задумываясь о вышеперечисленных процессах,

а просто искренне занимаясь своим любимым делом, отдавая себя своим ученикам, исполнительству, многочисленным слушателям.

Родился Виктор Алексеевич 16 октября 1953 г. в г. Гуково Ростовской области. 1969–1973 гг. – время обучения в Свердловском областном музыкальном училище им. П.И. Чайковского в классе Тамары Николаевны Запорожец, о которой до сих пор вспоминает с большой теплотой и признанием. Далее первые два курса Уральской государственной консерватории (1973–1975 гг.) также прошли в классе этого талантливого, необычайно кропотливого педагога, которая учила своих воспитанников тщательно и скрупулезно постигать глубинный замысел исполняемых сочинений через предельную детализацию при работе с нотным текстом. Именно этот педагог привила важные необходимые качества в становлении молодого исполнителя и будущего преподавателя.

Затем обучение было продолжено в классе Юрия Петровича Клюкина, и в 1978–1981 гг. у него же – в ассистентуре-стажировке. Этот период для музыканта был особым временем постижения всего спектра разностилевых направлений в баянном искусстве. Это время поиска и обретения своего собственного исполнительского стиля, кропотливая работа над убедительностью переложений многочисленного наследия классических композиторов, над оригинальными сочинениями, детальная проработка каждой своей интерпретации. Постепенно отшлифовывался репертуар исполнителя.

В разные годы он состоял из собственных переложений четырёх концертов А. Вивальди «Времена года»; Токкаты и фуги ре-минор для органа И.С. Баха; Прелюдии, фуги и вариаций си-минор С. Франка; Прелюдии и фуги ре-минор из цикла «24 прелюдии и фуги для фортепиано» Д. Шостаковича; Рапсодий № 2 и № 6 Ф. Листа; трёх прелюдий Дж. Гершвина; «Русской и трепака» А. Рубин-

штейна, Сонаты для клавесина А. Солера и мн. др.

Оригинальная музыка для баяна также занимала достойное место в исполнительском творчестве музыканта. Это Соната № 3 В. Золотарева, Концерт № 3 для баяна с оркестром А. Репникова, Соната № 1 А. Кусякова, Карпатская сюита В. Зубицкого, Токката № 1 О. Шмидта, Концерт для баяна И. Шамо, Концерт для баяна с камерным оркестром Х. Рейнбота и др.

Результат тщательной, детализированной, кропотливой работы выразился победами в I Всесоюзном конкурсе баянистов в г. Новосибирске (1979 г., III премия), международном конкурсе «Фогтландские дни музыки» в г. Клингентале, ГДР (1983 г., I премия).

О победе в I Всероссийском конкурсе «Импровиз-92» в г. Магнитогорске следует сказать особо. Мастерство Виктора Алексеевича было высоко оценено членами жюри, с талантливым композитором А. На Юн Кином они стали обладателями I премии. Участие в конкурсе импровизаторов требует особого уровня таланта и одаренности. Не каждому музыканту-исполнителю подвластна эта творческая грань мастерства, нужны особые навыки работы с музыкальным материалом, умение рождать новое «здесь и сейчас». Порой и сам исполнитель не всегда осознает, почему известная всем мелодия в условиях реального исполнения прозвучала тем или иным образом. И каждый раз при воспроизведении она звучит по-разному, обрастая новыми тембровыми красками, разнообразными пассажами, фигурациями, сонорными эффектами, разными видами глассандо и т.д.

Следует отметить, что каждый свой концерт академического формата Виктор Алексеевич обязательно завершает собственными импровизациями на темы, предложенные зрителями из зала. Этот финальный момент коммуникации со слушателями всегда вызывает у

последних шквал аплодисментов и бурю оваций. Импровизации, рождаясь непосредственно в условиях выступления, не приуроченные к исполнению нотного текста, задевают тот «живой нерв» публики, который и дает возможность формирования свободного энергетического потока между исполнителем и многочисленной аудиторией.

Уникальное сочетание в одном исполнителе множества качеств позволяет ему раскрывать современный звучащий образ баяна во всем его многообразии. Наблюдая этот феномен со стороны, начинаешь осознавать, насколько силен тот самый «генетический код» русского народного инструмента именно в баяне, имеющем свои истоки в гармонном прошлом, что уже современный человек XXI века с неподдельным интересом, живо реагирует на звуковые волны, идущие от исполнителя со сцены. Творческим кредо этого одаренного мастера как раз и является возрождение утраченной традиции импровизации на сцене, идущей по сути, «от гармошечного прошлого» в современную сферу баянной музыки.

Такое умелое сочетание разнонаправленных качеств в исполнительском облике одного музыканта демонстрирует весь уникальный спектр современного звукового образа баяна. Обилие разнообразного звукового материала, исполняемого на инструменте, позволяет говорить о современной баянной культуре как функционально поливалентном явлении, испытывающем на себе «мно-

госиловые» притяжения. Баян на сцене может звучать как орган, как клавесин, как «чудовище, которое умеет дышать» (по Губайдулиной), как эстрадный инструмент с присущими ему чертами гедонизма, как гармонь, воспроизводя «зашифрованный код русскости». Благодаря этому так называемому «коду» и происходит отсыл к принадлежности баяна именно к русским народным инструментам.

При осознании этой существующей многомерности формируется целостный взгляд на современную баянную культуру как на «комплекс системно организованных ее составляющих (бытие, органика самого инструмента; композиторское творчество; все виды исполнительства: профессиональное, любительское, фольклорное, импровизационное и др.; многоуровневая система образования; уровень восприятия слушателя), который продолжает сохранять эволюционирующую актуальность всех компонентов и характеризуется ярко выраженной функциональной поливалентностью» [2].

Наличие этого специфического качества способствует формированию целостного восприятия российской баянной культуры как уникального этнокультурного комплекса в мировом художественном пространстве, как транслятора глубоко русской национальной идеи, и одним из ярких примеров данного феномена является многосторонняя деятельность Виктора Алексеевича Романько.

Литература:

1. Буданова, Т.А. Функциональная поливалентность баянной культуры: опыт постановки проблемы / Т.А. Буданова. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 4 (20). – С. 198–201.
2. Буданова, Т.А. «Светоносное время» баянной культуры / Т.А. Буданова. – Текст : непосредственный // Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы : материалы V Всероссийской научно-практической конференции / сост. А.С. Базиков, В.К. Петров. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2021. – С. 131.

3. Варламов, Д.И. Народность музыкального творчества как социокультурный феномен в общественном сознании россиян / Д.И. Варламов. – Саратов : издательство Саратовского педагогического института, 2000. – 128 с. – Текст : непосредственный.

4. Варламов, Д.И. Академизация в музыкальном искусстве и образовании // Художественное образование в XXI веке: проблемы и перспективы : тезисы международной научно-практической конференции / редкол.: Т.А. Буданова, Г.В. Трофимова, Т.М. Усова. – Чита : Забайкальский техникум искусств, 2012. – С. 7.

5. Варламов, Д.И. Академизация народного инструментализма по-русски / Д.И. Варламов. – Текст : непосредственный // Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы : материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Москва : ПРОБЕЛ-2000, 2017. – С. 9–15.

References:

1. Budanova, T.A. Funktsional'naya polivalentnost' bayannoy kul'tury: opyt postanovki problemy / T.A. Budanova. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2007. – № 4 (20). – S. 198–201.

2. Budanova, T.A. «Svetonosnoe vremya» bayannoy kul'tury / T.A. Budanova. – Tekst : neposredstvennyy // Sokhranenie natsional'nykh traditsiy v narodno-instrumental'nom iskusstve: problemy i perspektivy : materialy V Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / sost. A.S. Bazikov, V.K. Petrov. – Moskva : RAM im. Gnesinykh, 2021. – S. 131.

3. Varlamov, D.I. Narodnost' muzykal'nogo tvorchestva kak sotsiokul'turnyy fenomen v obshchestvennom soznanii rossiyan / D.I. Varlamov. – Saratov : izdatel'stvo Saratovskogo pedagogicheskogo instituta, 2000. – 128 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Varlamov, D.I. Akademizatsiya v muzykal'nom iskusstve i obrazovanii // Khudozhestvennoe obrazovanie v XXI veke: problemy i perspektivy : tezisy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / redkol.: T.A. Budanova, G.V. Trofimova, T.M. Usova. – Chita : Zabaykal'skiy tekhnikum iskusstv, 2012. – S. 7.

5. Varlamov, D.I. Akademizatsiya narodnogo instrumentalizma po-russki / D.I. Varlamov. – Tekst : neposredstvennyy // Sokhranenie natsional'nykh traditsiy v narodno-instrumental'nom iskusstve: problemy i perspektivy : materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Moskva : PROBEL-2000, 2017. – S. 9–15.

Для цитирования: Ежова, Ю.А. Формирование жанра фортепианного концерта в творчестве русских композиторов XIX века / Ю.А. Ежова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 12–17.

УДК 786.2

Ежова Юлия Александровна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: juliya_220410@mail.ru
Россия, г. Челябинск

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Аннотация. В статье представлен краткий обзор особенностей жанра фортепианного концерта в русском музыкальном искусстве XIX века, рассмотрены некоторые особенности существования жанра, а также персоналии русских композиторов, сыгравших ключевую роль в развитии фортепианного концерта на русской почве.

Ключевые слова: инструментальный концерт; фортепианный концерт; русская музыка; русское фортепианное искусство.

Yulia Ezhova,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of Special Piano and Chamber-Concertmaster Art
E-mail: juliya_220410@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

FORMATION OF THE PIANO CONCERT GENRE IN THE WORK OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE 19TH CENTURY

Annotation. The article provides a brief overview of the features of the genre of the piano concert in Russian musical art of the 19th century, examines some features of the existence of the genre, as well as the personalities of Russian composers who played a key role in the development of the piano concert on Russian soil.

Keywords: instrumental concert; piano concert; Russian music; Russian piano art.

Жанр инструментального концерта в его классическом виде возник в эпоху Барокко и откристаллизовался в первой половине XVIII века в творчестве А. Вивальди. Первые образцы опирались на жанр *concerto grosso* с его контрастным сопоставлением оркестра (*tutti*) и солистов (*solì*). В темповом отношении концерты представляли собой трехчастные композиции с чередованием частей «быстро-медленно-быстро». Именно А. Вивальди были созданы концерты для солирующих инструментов – скрипки,

виолончели, духовых и других инструментов. Начало же развития фортепианного концерта было положено появлением клавирных концертов И.С. Баха (для одного, двух, трех, иногда четырех клавиров), а также концертов для клавира и оркестра Г.Ф. Генделя.

С момента возникновения жанра фортепианного концерта солирующее фортепиано трактуется как участник оркестрового коллектива, способный на равных соревноваться с любым инструментом, их группами или со всем ор-

кестром. Именно это во многом и предопределило роль фортепианного концерта как жанра, представляющего пианисту максимальные возможности для воплощения своей исполнительской индивидуальности.

До середины XIX столетия в русском фортепианном исполнительстве преобладали салонные формы музицирования (таковы, например, Петербургские собрания братьев Виельгорских). Жанр концерта нуждался в выходе из салонов на большую сцену.

Утверждение концертного стиля связано с деятельностью братьев Антона и Николая Рубинштейнов, до появления которых Россия не могла считаться обладателем профессии концертирующего пианиста и национальной школы, создавшей свой фортепианный репертуар. Трудно не согласиться с распространённым мнением, что одним из основных понятий культуры России XIX века стало осознание творчества в широком смысле. В свободном развитии индивидуального стиля невозможно переоценить роль Антона и Николая Рубинштейнов, создателей двух главных русских консерваторий, которые, в частности, и обеспечили российским музыкантам возможность получить профессии артистов, в том числе, концертирующих пианистов. В Москве и в Петербурге были заложены основы будущей всемирно признанной русской педагогической и исполнительской культуры. Буквально за два-три десятилетия в России родилась школа фортепианного исполнительства и преподавания.

Антону Рубинштейну выпала историческая миссия стоять у истоков создания фортепианного репертуара в России XIX века и адаптировать ведущие жанры. Всего композитором было создано пять фортепианных концертов. Свой Первый концерт, созданный в 1850 году, А. Рубинштейн назвал ор. 25. Концерт e-moll он написал, чуть переступив порог двадцатилетия.

К лучшим достижениям А. Рубинштейна в области инструментальной музыки принадлежит Четвёртый фортепианный концерт (1864 г., ор. 70), исполняемый и в наши дни. Именно в этот период Рубинштейн создал основной массив композиций для солирующего фортепиано с оркестром. Поэтика и направленность концепции этих партитур говорят о том, что жанру фортепианного концерта Рубинштейн доверял не менее значительные художественные идеи, чем своим симфониям или крупным ансамблям. Исследователи творчества Рубинштейна (в их числе Л. Баренбойм, А. Алексеев и др.) определили концертность как ведущую черту его стиля. Так, по словам Л. Баренбойма, Рубинштейн уже в 40–50-е годы «заложил основу того реалистического лирико-героического концертного стиля, который в известной степени определил дальнейший путь развития русского фортепианного концерта» [1, с. 91].

Начиная с Первого, в концертах Рубинштейна имеет место общая линия движения от мрачно-патетических тонов минора к жизнеутверждающей мажорности. Как показательные грани, предстали в концертах Рубинштейна виртуозно-эстрадное начало и проникновенная лирика. По размаху и по силе внушения эти произведения принадлежат листовскому типу пианизма. Однако по фактуре и орнаментике Рубинштейн часто тяготел к салонно-концертному стилю. И всё же меты русскости с каждым произведением становятся более явными. Например, знаком индивидуального подхода к концертной форме следует считать введение больших лирических монологов в сольную партию, несомненно, усиливающих импровизационность изложения темы. Следуя европейскому классико-романтическому стилю, Рубинштейн созидал в экспозиции композиционный приоритет главной темы-образа, а в коде давал апофеоз

зное утверждение любой из двух ведущих музыкальных идей части.

Говоря о Первом концерте (e-moll op. 25), написанном в трёхчастной форме, можно заметить черты симфонизации формы – в финале композитор даёт реминисценции тем первых двух частей. Подобная тематико-интонационная взаимосвязь разных разделов циклических форм фортепианных опусов Рубинштейна будет иметь место и в последующих концертных композициях, в том числе и в упомянутом выше Концерте № 4, который входил в концертный репертуар С. Рахманинова и С. Прокофьева.

Вместе с братьями Рубинштейнами в области фортепианной музыки во второй половине XIX века трудился ещё один не менее выдающийся музыкант М.А. Балакирев. Б. Асафьев в статье «Их было трое...», изданной в 1944 году в журнале «Советская музыка» (ныне «Музыкальная академия»), называет Антона Рубинштейна, Николая Рубинштейна и Милия Балакирева «энергичными, сильными талантом, духом предвидения и энергией личности выдающимися деятелями русской музыки» [2].

Почти половину творческого наследия М. Балакирева составляют фортепианные сочинения, включающие как оригинальные опусы, так и транскрипции. Они имели для композитора такое же значение, как и оригинальные сочинения для рояля, так как в равных пропорциях формировали русский концертный фортепианный репертуар. Однако Балакирев всегда оставался в лоне фортепианности, при этом изначальная фортепианная природа творчества ощущается во всём, даже в лучших оркестровых сочинениях. Композитор полагал, что тембр рояля настолько прекрасен и характерен сам по себе, что придавать ему ещё какую-то искусственную окраску нет никакой надобности.

Концерт № 1 op. 1 (или как его ещё называют исследователи «Концертное аллегро для фортепиано с оркестром»)

М. Балакирева был написан в 1855 году. Через год прошла премьера концерта перед столичной публикой в исполнении автора. В своей рецензии А. Серов выделил как произведение, так и исполнение: «Сочинение Балакирева (Первое Allegro из концерта fis-moll) было исполнено автором отлично и встречено всей публикой с большим искренним чувством. Успех, как и следовало ожидать, был полный. <...> Да и мог ли не понравиться этот концерт, как поэтически задуманный, занимательно оркестрованный, изобилующий прелестными, грациозными мелодическими оборотами и исполненный с таким мастерством, с такой нежностью и вместе с тем силою» [3, с. 1].

Судя по тому, что Балакирев в заключение первой части написал «Конец», он ушёл от идеи традиционной трёхчастности, считая, видимо, что его сочинение завершено и вполне вписывается в традицию одночастных концертов, но не листовского поэтного плана (сжатый цикл). Поэтический дух концерта, несомненно, рождён в отзвуках романтического стиля.

Нетрудно заметить, что сами традиции жанра концерта получают у Балакирева отражение отчасти в классическом варианте (двойная экспозиция, *Tutti*) и более массивно в романтическом преломлении (шопеновская изысканность фактуры, орнаментика, изящество пассажей, прозрачность фактуры, лёгкий оркестр, напевность основного тематизма). Лирическая мелодика заметно выделяется славянской задушевностью тем и их чуть ностальгическим колоритом.

В концерте М. Балакирева функция оркестра довольно скромна, большую роль играют каденции солиста, определяющие рубежи формы – появление главной партии, побочной темы, начало разработки и репризы. Однако в обычном месте – перед кодой – каденция солиста отсутствует. Балакирев внес свой ощутимый вклад в свод фундаментальных черт фортепианного концерта, имея

в виду закрепление неких констант в сфере выбора тональности. В частности, в период создания Концерта *Es-dur* Балакирев писал Чайковскому, ратуя за *cis-moll* и *fis-moll* как некие минорные универсалии, которые открывают доступ к энгармоническим мажорным заменам (например, побочная партия в Концерте *fis-moll* Балакирева идёт не в *Cis*, а в *Des*). Композитор считал, что именно эти тональности были бы наиудобнейшими, так как ведут к *Ges-dur* и *Des-dur* – самым блестящим и благородным тонам на фортепиано.

Сам стиль фортепианного изложения выдаёт в концерте Балакирева почерк композитора-пианиста – в тексте нашли отражение типичные фактуры европейской фортепианной музыки (в том числе октавная техника, аккордовые переключки, арпеджированные последования).

Для наиболее полного раскрытия панорамы явлений в области русского фортепианного концерта необходимо отметить ряд явлений, которые стали продолжателями традиций, идущих от Рубинштейнов и Балакирева. Так, в конце XIX века появляется единственный фортепианный концерт Н.А. Римского-Корсакова, написанный между 1882 и 1883 годами. Это наивысшее достижение композитора в области фортепианной музыки. Впервые он был исполнен в марте 1884 года М. Балакиревым, который и предложил Николаю Андреевичу сочинить фортепианный концерт. Римский-Корсаков был совсем не пианист-виртуоз, он был великим мастером оркестра. Тем не менее, после премьеры концерта композитор был вполне доволен своим сочинением. Помимо мастерски сделанной оркестровки, концерт удобен и в пианистическом плане. Концерт представляет собой одночастное сочинение с несколькими контрастными разделами, как во втором концерте Ф. Листа (*A-dur S. 125*). За основу главной темы концерта взята народная пес-

ня, которая подвергается различным мелодическим метаморфозам в листовском духе. Вариационные преобразования темы выполнены с огромным мастерством, форма великолепно сбалансирована. Николай Андреевич признал свою задолженность перед Ф. Листом, посвятив концерт ему. К сожалению, это замечательное в своём роде сочинение, не уступающее по мелодике концерту Э. Грига (*a-moll*; *op. 16*), редко исполняется. Причиной нам видится его краткость и не слишком выгодная для пианиста фортепианная партия. Оркестровая же партитура написана здесь с обычным для композитора вдохновением, мастерством и блеском, яркостью и свежестью звучания, с широким использованием группы духовых инструментов.

Нетрадиционным по структуре оказался Фортепианный концерт *Es-dur* двадцатилетнего Танеева, создававшийся композитором между 1875–1876 годами. В отличие от М. Балакирева, С. Танеев изложил материал своего концерта в двух частях (*Allegro* и *Andante funebre*).

В год завершения работы над этой партитурой композитор дебютирует в Петербурге с исполнением Первого концерта А. Рубинштейна: пресса в лице Г. Лароша сразу заговорила о «пьянистских успехах г. Танеева», подчеркнув также, что в «этом крайне молодом артисте заключены богатые задатки». «Показательно, что большинство своих фортепианных сочинений Танеев написал в консерваторские годы, и позже, как это ни парадоксально по отношению к композитору-пианисту, на протяжении многих лет он к пьесам для фортепиано соло не обращался» [4, с. 17]

Уже в концерте складываются важные свойства композиторского мышления Танеева, приёмы изложения и развития. При этом он не только очень избирательно использует прототипы классического и романтического концертов, но и преломляет их индивидуально – в

ладовом, ритмическом, фактурном изложении и развитии. Особенно показательным является активное использование средств полифонии.

Единственный фортепианный концерт А. Скрябина *fis-moll*, написанный в 1897 году, относится к числу ранних творений композитора. В нём отмечается сильное воздействие стилистики романтиков (Ф. Шопена, Ф. Листа). Можно заметить и некоторое влияние музыки С. Рахманинова. Однако в Концерте, несомненно, чувствуется уже неповторимый скрябинский стиль с присущим композитору-мистика противопоставлением утонченности и грандиозности, которые, как он полагал, откроют человечеству двери духовного мира. Музыкально-поэтическая атмосфера произведения репрезентирует сдержанность и одухотворённость, исключительную прозрачность плетения «звуковых кружев». Это ярче всего сказалось во второй, медленной части, представляющей вариации на великолепную тему русского склада.

Концерт, как и предшествующие ему произведения, открыл особость мира Скрябина как некоего звукового чуда – единственного и неповторимого. Концерт по своему стилю органично укладывается в камерный ракурс раннего творчества Скрябина с его проникновенным лирическим строем. Оркестровка концерта получила отрицательный отзыв Римского-Корсакова, чей авторитет был общепризнанным, прежде всего, в сфере инструментовки. Несмотря на некоторую обиду, Скрябин всё же принял отдельные замечания Римского-Корсакова.

В отличие от концертов А. Рубинштейна или С. Танеева, с их «оркестральным фортепиано», Скрябин, скорее, идёт по пути, избранному М. Балакиревым, т. е. трактовки «фортепиано самого по себе» в традиции, близкой Ф. Шопену. В концерте несложно обнаружить черты, которые всё более укореняются в рус-

ском инструментальном концерте как знаки национального (краткость вступительного зачина, доминирование лирических высказываний в образной сфере экспозиции, роль вариационного цикла как части формы), и вместе с тем, наблюдать аккумуляцию общих закономерностей жанра (применение рондосонатной схемы в финале, мажорное окончание минорного концерта).

Таким образом, рассмотрев панораму русского фортепианного концерта XIX века, можно сделать следующие выводы.

Первые концерты ведущих композиторов-пианистов не заняли значительного места в истории русского фортепианного концерта, однако именно они определили те магистральные пути, по которым пойдёт развитие жанра в России. Условно их можно разделить по тому, как трактуется фортепиано в партитуре концерта – с одной стороны это концерты «оркестрового фортепиано» листовского типа, где преобладают героика, патетика и лирика, а с другой – трактовка «рояля как он есть».

Во втором случае прослеживается преимущественно камерная, утончённая палитра звучания, восходящая к шопеновской традиции – поэтичности, пленительной мелодической красоте, блестящей пианистической технике. Для такого концерта характерна полная гегемония солистов и подчинённая (аккомпанирующая) роль оркестра, который играет лишь роль общего фона, обеспечивает необходимую гармоническую поддержку солирующей партии и ограничивается эпизодическими переключками с ней.

Для симфонизированного концерта типичны следующие черты: драматургическая активность оркестра (развитие тематического материала осуществляется совместно солистом и оркестром), приводящая к относительному равноправию партий солиста и оркестра, виртуозность стала средством драматурги-

ческого развития, что повлияло на карьеру. Если в виртуозном концерте карьера предназначалась для показа

виртуозного мастерства исполнителя, то в симфонизированном она включается в общее развитие музыки.

Литература:

1. Баренбойм, Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2 томах. Том 1 / Л.А. Баренбойм. – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1957. – 129 с. – Текст : непосредственный.

2. Асафьев, Б.В. Их было трое... (из эпохи общественного подъема русской музыки 50–60-х годов прошлого столетия) / Б.В. Асафьев. – Текст : электронный // Музыкальная академия. – 1944. – № 2 (92). – С. 3–10. – URL : <https://mus.academy/articles/ikh-bylo-troe> (дата обращения: 04.10.2023).

3. Балакирев, М.А. Концерт / М.А. Балакирев. – Москва : Музгиз, 1951. – 51 с. – Текст : непосредственный.

4. Корабельникова, Л.З. Творчество С.И. Танеева / Л.З. Корабельникова. – Москва : Музыка, 1986. – 296 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Barenboym, L.A. Anton Grigor'evich Rubinshteyn. Zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. V 2 tomakh. Tom 1 / L.A. Barenboym. – Leningrad : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1957. – 129 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Asaf'ev, B.V. Ikh bylo troe... (iz epokhi obshchestvennogo pod"ema russkoy muzyki 50–60-kh godov proshlogo stoletiya) / B.V. Asaf'ev. – Tekst : elektronnyy // Muzykal'naya akademiya. – 1944. – № 2 (92). – S. 3–10. – URL : <https://mus.academy/articles/ikh-bylo-troe> (data obrashcheniya: 04.10.2023).

3. Balakirev, M.A. Kontsert / M.A. Balakirev. – Moskva : Muzgiz, 1951. – 51 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Korabel'nikova, L.Z. Tvorchestvo S.I. Taneeva / L.Z. Korabel'nikova. – Moskva : Muzyka, 1986. – 296 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Мещерякова, Н.И. «Две духовные песни» С. Рахманинова – элементы стилистики и исполнительские особенности / Н.И. Мещерякова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 18–23.

УДК 78.071.1

Мещерякова Наталья Ивановна,

профессор;

ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»,
заведующий кафедрой вокального искусства

E-mail: bemolsi@yandex.ru

Россия, г. Волгоград

«ДВЕ ДУХОВНЫЕ ПЕСНИ» С. РАХМАНИНОВА – ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛИСТИКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Аннотация. *Статья посвящена двум малоизвестным романсам С. Рахманинова, которые были найдены великим пианистом современности Важгой Чачавой и привезены из Америки в Россию. «Две духовные песни» – это одно из последних творений великого мастера, написанных на стихи Федора Сологуба и великого князя Константина Романова. В статье говорится об эволюции стиля композитора, который претерпевает изменения, становясь наиболее современным, а в каких-то моментах превосходящая будущие гармонии, формы, музыкальное мышление. Эти произведения мало изучены, поэтому автор статьи рассматривает стилистические особенности вокального цикла, которые переплетаются с исполнительскими и вокальными трудностями. В работе выявляются новые композиторские приемы, ранее не встречавшиеся в вокальных произведениях композитора – политональность и полимелодизм, которые явили миру новый музыкальный язык Сергея Васильевича Рахманинова. «Две духовные песни» исполняются довольно редко в силу своей необычности мелодического построения и сложности гармонического мышления композитора. И все же благодаря таким музыкантам современности, как Андрей Коробейников (фортепиано) и Яна Иванилова (сопрано) они прозвучали в рамках проекта к 150-летию гениального композитора «Все романсы С. Рахманинова». В статье актуализируется значение исполнительского наследия композитора в контексте сохранения национальных культурных традиций России.*

Ключевые слова: *С. Рахманинов; стилистика; эволюция; многогранность.*

Natalia Meshcheryakova,

Professor;

Volgograd State Institute of Arts and Culture,
Head of the Vocal Art Department

E-mail: bemolsi@yandex.ru

Russia, Volgograd

“TWO SPIRITUAL SONGS” BY S. RACHMANINOV – STYLISTIC ELEMENTS AND PERFORMANCE FEATURES

Annotation. *The article is devoted to two little-known romances by S. Rachmaninov, which were found by the great pianist of our time Vazha Chachava and brought from America to Russia. «Two Spiritual Songs» is one of the last creations of the great master, written on poems*

by Fyodor Sologub and Grand Duke Konstantin Romanov. The article talks about the evolution of the composer's style, which is undergoing changes, becoming the most modern, and in some moments anticipating future harmonies, forms, musical thinking. These works have been little studied, so the author of the article considers the stylistic features of the vocal cycle, which are intertwined with performing and vocal difficulties. The work reveals new compositional techniques not previously found in the composer's vocal works – polytonality and polymelodism, which revealed to the world a new musical language of Sergei Vasilyevich Rachmaninov. «Two Spiritual Songs» are performed quite rarely due to their extraordinary melodic construction and the complexity of the composer's harmonic thinking. And yet thanks to such contemporary musicians as Andrey Korobeynikov (piano) and Yana Ivanilova (soprano) they were performed as part of the project dedicated to the 150th anniversary of the brilliant composer «All the romances of S. Rachmaninov». The article actualizes the significance of the composer's performing heritage in the context of preserving the national cultural traditions of Russia.

Keywords: *S. Rachmaninov; stylistics; evolution; versatility.*

Мировая музыкальная культура пересечения веков даровала миру множество талантов, и среди них ярчайшим представителем является феномен Сергея Рахманинова. Вокальная музыка композитора многообразна, колоритна, по-русски широка, блистательна многогранна, изысканна. Известнейший 38 ор. написан на стыке времен, в смутную эпоху трех русских революций, первой мировой войны, которой сопутствовало разрушение привычного жизненного уклада. Общеизвестен факт, что стихи молодых символистов А. Блока, А. Белого, К. Бальмонта, И. Северянина, Ф. Сологуба, В. Брюсова для этого вокального цикла предложила поэтесса Мариэтта Шагинян. Мастер не очень жаловал такую поэзию, но все же смог выбрать то, что считал нужным, и создал шедевры мировой камерно-вокальной музыки. Но речь в этой статье пойдет не о тех романсах, которые общеизвестны и довольно часто исполняемы, а о двух неизвестных романсах, которые могут быть соотнесены с ор 38, так как датированы 1916 годом. «Две духовные песни» появились в России в конце XX века, в 1996 г. и привез их известнейший музыкант Важа Чачава [3, с. 32]. Миницикл, состоящий из двух произведений, созданный последним, в основе которого лежит политональность и полимелодичность, от-

личается от предыдущих своими мелодическими, гармоническими и стилистическими возможностями, свойственными духу того времени.

Оба романса «Молитва» и «Все хочет петь» посвящены, как и весь 38 ор., знаменитой в свое время певице Нине Кошиц, для которой и был написан знаменитый вокальный цикл. В её архивах и были найдены эти романсы: «...рукописи этих песен в 60-х годах, после смерти Нины Кошиц, были переданы ее дочерью в библиотеку Американского Конгресса в Вашингтоне, в рахманиновский архив» [3, с. 32]. Интересен факт, что стихотворный текст подписан как на русском, так и на английском языках, хотя поэтами здесь выступили Федор Сологуб и великий князь Константин Романов. В тесном переплетении вокальной мелодии и поэтического текста, звучащих абсолютно по-новому, произведения несут теологический характер. Неповторимый гармонический язык романсов впитал в себя черты самых известных музыкальных течений неоклассицизма и неоромантизма.

Что касается стилистических особенностей представленного опуса, то они обусловлены обращением к поэтическим источникам Ф. Сологуба и К. Романова, в которых композитора захватывали прежде всего образность и про-

блематика. «Поэтический текст вносит эмоциональное уточнение и придаёт музыке романсов светлую окраску: от тихой безмятежности до возвышенного ощущения счастья бытия, гармонии мира» [5, с. 2]. Конечно, немаловажную роль в стилистических изменениях сыграло и смутное временное пространство – неуверенность в завтрашнем дне, обеспокоенность общества в целом. Эволюция стиля вокальных произведений Рахманинова в данном опусе предстает перед нами самым широким спектром. Следует отметить, что стилистика музыкального языка 38 ор. отличается от стилистики «Двух духовных песен». Музыкальный язык «Молитвы» и «Все хочет петь» вобрал в себя черты утонченности с причудливо изломанными музыкальными изложениями: «Мелодика становится более детализированной, внутренне более напряженной и острой. Преобладающим типом развития становится микротематизм» [6, с. 5].

Романс «Молитва» на стихи великого князя Константина Романова, внука Николая I, написан композитором в стиле, близком к речитативности. Партия фортепиано довольно скупа, если говорить о рахманиновском масштабе мышления, тонка и гармонически неустойчива. Большое количество встречных знаков альтерации, широкая атональная музыкальная палитра, метроритмические особенности романса говорят о тревожности, мятежности и беспокойстве, соответствующих духу эпохи. Кульминация романса выстроена совсем не по-рахманиновски, она звучит на прозрачном и вместе с тем глубоком разложенном аккорде у партии фортепиано и высоко тесситурно звучащей вокальной партии, как нечто небесное, возвышенное, недостижимое. Между строк много указаний для исполнителей, например, в кульминации стоит сразу несколько ферматных нот, *lunga* и *pp*. Рахманинов полностью опирается на кульминацию в

стихотворении Романова, поэтому возникает очень тесная взаимосвязь музыкального текста, вокального и фортепианного. Романс «Молитва» можно охарактеризовать как романс-прошение, с характерными музыкальными оборотами. Окончание романса неустойчиво, призрачно, с последней нотой в басовом регистре, звучащем на *ppp*. Произведение драматичное, глубокое по своему содержанию, точно передающее состояние композитора на тот период времени.

Второй романс «Все хочет петь» на стихи Ф. Сологуба написан в противовес предыдущему. Жизнеутверждающая музыкальная палитра звучит с рахманиновским размахом, с насыщением тридцать вторыми нотами в фортепианной партии. Часто меняющийся метроритм можно трактовать как изменения в оживающей, просыпающейся природе. Поэтический символизм поэта нашел очень своеобразное воплощение в музыке Рахманинова. Весь музыкальный материал романса можно условно поделить на две части. Первая часть начинается со взлета шестнадцатых в фортепианной партии и ликующей соль второй октавы в партии вокалиста, звучащей на *f*. Условная первая часть звучит как порыв, претерпевающая модуляцию в *C-dur*. Вокальное творчество Рахманинова всегда расценивалось как очень тонкое и насыщенное динамикой явление. Этот романс поражает своей скромностью в отношении каких бы то ни было динамических изменений. Вся первая часть звучит на *f*, и это оправдано ликующим текстом Сологуба. Кардинальная смена темпа, динамики у Рахманинова проявляется со слов «Они зовут за словом слово», где стоит ремарка композитора *Meno mosso, cantabile* на повторяющихся *do* в басу. Фортепианная партия очень прозрачна и написана в духе импрессионизма. Вторая часть более насыщена динамическими оттенками, встречаются внезапные смены *f* и *p*, что совершенно оправдано построением му-

зыкальной фразировки романса в целом. Вокализ в конце романса звучит как нечто яркое, оптимистичное, жизнерадостное. Мелодическая палитра романса полностью совпадает с поэтическим текстом Ф. Сологуба.

Исполнительская сторона опуса довольно сложна. В первом произведении необходима утонченность в исполнении, очень бережное отношение к вокальной мелодии, поскольку фортепианная партия прозрачна и практически невесома. Музыкальная канва романса атональна, что требует от исполнителя острого гармонического слуха. Речитативное начало романса само по себе достаточно сложно в исполнении, так как требует особого построения фразы. Именно в этой песне Рахманинов умело использует микротематизм в обращении к Богу: «Научи меня, Боже, любить» – это первая фраза, далее «всем умом тебя», далее «всем помышлением» и т.д. Только гений Рахманинова смог так тонко и умело объединить мелодию и поэзию в единое целое. Конечно, для исполнителя это составляет особую трудность, так как хочется донести до зрителя всю красоту и изысканность политональности, полимелодизма, которые так ярко используются мастером. Если говорить о кульминационном моменте произведения, то от исполнителя это требует особого навыка пения на *p*. Излюбленная Рахманиновым тихая кульминация здесь используется на словах «Бескорыстной, глубокой любовью». Вокруг этой фразы стоит очень много различных авторских ремарок: в начале такта стоит ферматная пауза, над словом бескорыстной *mf* с дальнейшим расширением, далее над высоким ля бемолем второй октавы выписано ферматное *p* с дальнейшим *portamento* к ноте соль бемоль и дальнейшее *portamento* к ноте ми бемоль на слове «любовью», которая должна исполняться на *pp*. Исполнитель должен быть искусным мастером и в совершенстве владеть своим голосом, что-

бы выполнить все пожелания автора. Заканчивается романс на *ppp* в партии фортепиано.

Ярко и очень неожиданно начинается второе произведение «Все хочет петь». В противовес предыдущей песне здесь довольно четкий ритмический рисунок и наиболее конкретизированная тональная основа. Здесь Бог иной, в нем вся органичность мироздания, самой природы, природы во вселенском масштабе. Частая смена метроритма может трактоваться как изменения, трансформация, происходящая в самой природе. Поэзия Сологуба рисует восторженные картины природы, которые подкреплены мелодией Рахманинова. В нотах довольно мало динамических пожеланий, в то время как предыдущий романс просто пестрит динамическими оттенками. Для исполнителя она также трудна, прежде всего насыщенностью эмоциональной составляющей. Начинается произведение с воодушевленного *f* на соль второй октавы. Вся первая часть очень восторженна и пафосна. Вокальная мелодия выстроена по звукам трезвучия, что обязывает к необычайной ровности звучания голоса на довольно высокой динамике. Вторая часть *Meno mosso, cantabile* начинается в до мажорного звучания на *pp*, развивая голосовую динамику до *ff*. Как точно и умело надо распределить голосовую динамику, чтобы исполнить эту кульминацию. Дальнейшее исполнение вокализа требует опять-таки голосовой ровности, но с показом различных динамических оттенков. Чтобы точнее передать всю эмоциональную, вокальную и музыкальную палитру, исполнитель должен мастерски владеть не только своим голосовым аппаратом, но и разноплановой эмоциональной составляющей.

Гений Рахманинова не перестает нас удивлять своим талантом. Сочинив эти произведения в 1916 году, только он мог предвидеть, как ново и свежо будут

звучать его произведения в XXI веке. Видимо, для этого «Две духовные песни» были сокрыты от нашего взора столько

времени, чтобы талант мастера засиял новыми гранями для новых поколений музыкантов.

Литература:

1. Брянцева, В.Н. Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) / В.Н. Брянцева. – Москва : Советский композитор, 1976. – 645 с. – Текст : непосредственный.
2. Волкова, Н.Ю. Романс С.В. Рахманинова «Крысолов» (op. 38): опыт семиотико-семантического анализа / Н.Ю. Волкова. – Текст : непосредственный // Культура и искусство. – 2017. – № 7. – С. 74–86. – DOI: 10.7256/2454-0625.2017.7.22166.
3. Гусева, А.В. Неизвестные страницы вокального творчества С. Рахманинова. Две духовные песни (1916) / А.В. Гусева. – Текст : непосредственный // Грань веков. Рахманинов и его современники : сборник статей : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2003. – С. 32–53.
4. Гун, Вэй. Некоторые особенности позднего периода творчества С. Рахманинова / Вэй Гун. – Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 60. – С. 87–89.
5. Кривошей, И.М. «Музыкальная живопись» романсов С. Рахманинова : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство (искусствоведение)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кривошей Ирина Михайловна ; Уфимская государственная академия искусств. – Уфа, 2003. – 32 с.
6. Пак, Су Чжин. Вокальное творчество С.В. Рахманинова: к проблеме эволюции стиля : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Су Чжин Пак ; ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена». – Санкт-Петербург, 2010 г. – 26 с. – Текст : непосредственный.
7. Скворцова, И.А. Новые стилевые закономерности в романсах op. 38 С.В. Рахманинова / И.А. Скворцова, К.В. Смолкин. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3. – С. 50–56. – DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13007>.

References:

1. Bryantseva, V.N. Sergey Vasil'evich Rakhmaninov (1873–1943) / V.N. Bryantseva. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1976. – 645 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Volkova, N.Yu. Romans S.V. Rakhmaninova «Krysolov» (op. 38): opyt semiotiko-semanticheskogo analiza / N.Yu. Volkova. – Tekst : neposredstvennyy // Kul'tura i iskusstvo. – 2017. – № 7. – S. 74–86. – DOI: 10.7256/2454-0625.2017.7.22166.
3. Guseva, A.V. Neizvestnye stranitsy vokal'nogo tvorchestva S. Rakhmaninova. Dve dukhovnye pesni (1916) / A.V. Guseva. – Tekst : neposredstvennyy // Gran' vekov. Rakhmaninov i ego sovremenniki : sbornik statey : Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova. – Sankt-Peterburg : Sudarynya, 2003. – S. 32–53.
4. Gun, Vey. Nekotorye osobennosti pozdnego perioda tvorchestva S. Rakhmaninova / Vey Gun. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. – 2008. – № 60. – S. 87–89.
5. Krivoshey, I.M. «Muzykal'naya zhivopis'» romansov S. Rakhmaninova : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo (iskusstvovedenie)» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie

uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Krivoshey Irina Mikhaylovna ; Ufinskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv. – Ufa, 2003. – 32 s.

6. Pak, Su Chzhin. Vokal'noe tvorchestvo S.V. Rakhmaninova: k probleme evolyutsii stilya : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Su Chzhin Pak ; GOU VPO «Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A.I. Gertsena». – Sankt-Peterburg, 2010 g. – 26 s. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Skvortsova, I.A. Novye stilevye zakonomernosti v romansakh or. 38 S.V. Rakhmaninova / I.A. Skvortsova, K.V. Smolkin. – Tekst : neposredstvennyy // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. – 2020. – № 3. – S. 50–56. – DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13007>.

Для цитирования: Рагозина, А.М. Особенности работы К.С. Станиславского-режиссера над оперным спектаклем: на примере оперы Дж. Верди «Риголетто» / А.М. Рагозина, Н.Ю. Кучер. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 24–28.

УДК 792.54

Рагозина Аниля Миндегалиевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры сольного пения
E-mail: anilusha@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

Кучер Наталья Юрьевна,
кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры истории, теории музыки и композиции
E-mail: nataljakucher@yandex.ru
Россия, г. Челябинск

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО-РЕЖИССЕРА НАД ОПЕРНЫМ СПЕКТАКЛЕМ: НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ ДЖ. ВЕРДИ «РИГОЛЕТТО»

Аннотация. В статье рассматриваются особенности подхода к оперному спектаклю выдающимся русским режиссером-реформатором К.С. Станиславским на примере постановки оперы Дж. Верди «Риголетто».

Ключевые слова: оперный спектакль; К.С. Станиславский; опера «Риголетто».

Anilya Ragozina,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of the Department of Solo Singing
E-mail: anilusha@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

Natalia Kucher,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition
E-mail: nataljakucher@yandex.ru
Russia, Chelyabinsk

FEATURES OF THE WORK OF K.S. STANISLAVSKY-DIRECTOR ON AN OPERA PERFORMANCE: ON THE EXAMPLE OF THE OPERA BY J. VERDI'S RIGOLETTO

Annotation. The article discusses the peculiarities of the approach to the opera performance by the outstanding Russian director-reformer K.S. Stanislavsky on the example of the staging of the opera by J. Verdi's «Rigoletto».

Keywords: opera performance; K.S. Stanislavsky; opera «Rigoletto».

Шедевр мирового оперного искусства, опера выдающегося итальянского композитора Джузеппе Верди «Риголет-

то» была написана в середине XIX века. Премьера оперы состоялась 11 марта 1851 года в Венеции. За полтора столе-

тия произведение выдержало огромное количество постановок, в том числе и в России. На русской сцене опера впервые была исполнена артистами Императорской итальянской оперы – это событие состоялось в Петербурге 31 января 1853 г. Цензура подозрительно отнеслась к сюжету и долго не допускала шедевр Верди на русскую сцену. В 1859 г. в Москве на сцене Большого театра было осуществлено первое исполнение отечественными певцами оперы на итальянском языке. На русском языке «Риголетто» прозвучал впервые в Петербурге 6 ноября 1878 г. В главных партиях выступали И. Мельников, Б. Корсов, Л. Яковлев (Риголетто); Е. Мравина (Джилда); М. Каменская (Маддалена) и др.

Среди множества интерпретаций музыкальной драмы Дж. Верди особняком стоит постановка оперного реформатора К.С. Станиславского, которая впервые была показана зрителю 10 марта 1939 года в оперном театре им. К.С. Станиславского (уже после смерти гения). Особенности этой постановки описал в своей книге один из его учеников П. Румянцев «Работа Станиславского над оперой “Риголетто”», в которой раскрыл особенности работы Станиславского как оперного режиссера.

Обратимся к историческому аспекту трактовки оперы до Станиславского, для того чтобы оценить новизну и своеобразие работы режиссера над оперой Верди.

Примечательно, что опера представляла собой «спектакль в костюмах», где певцы преследовали цель достижения «красивого льющегося звука» (действительно, партитура содержит огромное количество темпов, тембров, музыкальных форм, вокально-технических сложных задач, в том числе требует от исполнителя безукоризненного владения голосовыми средствами и прежде всего кантиленой) и своего рода «самолюбования» в пышных костюмах. Следовательно, певцы были озабочены лишь

внешней эффектностью исполняемой арии, то есть не передавали мир сокровенных эмоций, внутренних переживаний героев, а отсюда и ядра драмы. Декорации способствовали лишь «формальному» показу интерьерных особенностей пространства. Зачастую режиссерами не был проанализирован музыкально-драматический аспект оперы, и, таким образом, не были созданы «предлагаемые обстоятельства» для исполнителей, в которых происходят эти события. Ключевым же моментом работы Станиславского, с которого, собственно, и началась работа над оперой, стало развитие сюжетной линии. Данная работа происходила в тандеме с крупнейшими музыкантами того времени. Известно, что в Оперном театре Станиславского работали В.И. Сук, Н.С. Голованов, Л.В. Собинов. В оперно-драматической студии музыкальную и вокальную часть возглавляли Н.С. Голованов и А.В. Нежданова.

В представлении К.С. Станиславского музыкальный театр – это некое учение о реалистических основах творчества всех создателей оперного спектакля. И это не какая-то аксиома, а лишь «опорный пункт» для артистической личности. Примечательно, что гений интересовался музыкальным театром в течение всей своей жизни. В раннем возрасте Станиславский исполнял романсы, арии, бесконечно посещал Большой театр, даже участвовал в опереттах Алексеевского кружка. Эти впечатления из области музыки, голоса, ритма сыграли в жизни и работе решающую роль при становлении его «метода».

Константин Сергеевич при работе над постановкой оперы исходил из убеждения, что опера есть драма, которую отличают яркая актерская игра, психологизм героев, сквозная сюжетная линия, внимание к слову. Поэтому содержание сцены, причинность поведения актера, эмоциональная составляющая вокальной фразы – все аргумен-

ровалось музыкальным материалом, данным композитором. Станиславский стремился перевести музыкальную содержательность, ее мелодику, эмоциональное наполнение на язык сценического действия.

По мнению режиссера, певец должен был сочетать качества музыканта, драматического актера и совершенного вокалиста. Станиславский считал, что оперный артист, естественно, певец, но певец, действующий осмысленно на сцене, создающий индивидуальность и поэтому осмысленно поющий, знающий вес слова в пении. Для этого Константин Сергеевич обращался к певцам с вопросом: «А как бы я поступил в данных обстоятельствах?» [1, с. 106]. То есть, не думать о самом возникшем чувстве, а поразмыслить о том, что является причиной, что создало его и подумать об условиях, которые вызвали данное чувство. Таким образом, оперный реформатор глубоко внедрялся в психофизику героев, а вместе с этим помогал «нащупать» художественный образ, его вокальные интонации, музыкально-выразительные средства и др.

К.С. Станиславский писал: «Почему я взялся за оперу? Дело в том, что только наше сценическое искусство и особенно педагогическая сторона находилось в первобытном состоянии дилетантизма. Беда в том, что в нашем деле каждый артист оберегает свои секреты творчества, точно патент. На самом деле каждый из нас имеет свои выработанные приемы, и если бы они передавались потомству, то наше искусство не пребывало бы в состоянии таком, каковым является теперь, отстав на много веков от всех других видов искусств. После долгой работы я нашел творческие основы и оформил их в так называемую «систему». К слову сказать, в ней много общего с шаляпинским искусством...» [2].

Мир самых сокровенных эмоций тесным образом связан с эмоциональной составляющей человека, образ которого

он стремится создать. Станиславский стремился добиться того, чтобы слова роли стали для исполнителей собственными. Поэтому он обращался с вопросами и к личной жизни актера, тем самым вызывая его ассоциации, впечатления, прожитый опыт, наблюдения и воспоминания из памяти. Гений театра начал работу над ролью с разбора и изучения текста, с анализа тех действий, который в нем заключены; также он обнажал главную идею всего музыкального полотна. Певцы сначала проговаривали свой текст без музыки, выясняли логику и причинность действий того или иного героя и только потом приступали к разучиванию партии, когда уже ясны замысел и сюжетная линия оперного спектакля. Станиславский уверял, что для каждой новой роли необходимо учиться говорить и действовать таким образом, как будто мы поступаем так или иначе как в реальной жизни и как будто это делаем в первый раз. Таким образом он тренировал наблюдательность исполнителя, умение сосредоточиться, быструю и точную реакцию, развивал воображение, фантазию. Можно говорить о том, что режиссер дал опорную точку в воспитании этических, профессиональных, философских аспектов в развитии певца.

Константин Сергеевич очень часто на репетициях говорил певцам о том, что важно привести свое физическое тело в «творческое самочувствие», такое, чтобы быть на сцене пластичными, выразительными; вместе с этим уметь подключить и переживающую душу с фантазией, воображением; суметь войти в «предлагаемые обстоятельства». Для этого важно найти те «действенные» слова в тексте, помогающие действовать внутренне, чтобы слушатель увидел зрительные видения самого певца-актера. Таким образом, по убеждению Станиславского, вся психическая жизнь неразрывно связана с физическим поведением, и певцу следует уметь распоряжаться своим физическим аппаратом

(телом). Также следует верить в те обстоятельства, в которых оказался исполнитель. Вера, фантазия, воображение – вот опорные точки системы К.С. Станиславского.

С течением времени его метод приобрел четкую специфическую актерскую направленность, обретал своеобразную техническую терминологию системы Станиславского. Молодые певцы учились умению ставить себя в положение, в жизненные обстоятельства того или иного героя, опираясь на условное «если бы...», учились пользоваться эмоциональной памятью. Они учились не изображать своего героя, а быть им.

В своей работе над постановкой оперы «Риголетто» Станиславский стремился, прежде всего, освободить оперу от шаблонов и вскрыть жизненную основу, правду жизни. Он говорил: «Мы должны найти суть оперы-пьесы. Наша цель – показать на сцене эпоху жесточайшего феодализма, где человеческая личность совершенно незащищена. Нужно, чтобы зрители почувствовали весь ужас эпохи» [1, с. 152].

Работа режиссера с текстом оперы представляет интерес и для нас. Известно, что К.С. Станиславский обратился к переводчику П.А. Аренскому с целью создания новой версии перевода текста произведения. Новый перевод должен был стать предельно «действенным», не описывающим словами состояние героя, а постоянно дающим мотивированную возможность певцу внутренне действовать. Отсюда и возможность удивительно глубоко заглянуть в психофизику героя, откуда рождается и характер, и верные интонации, нюансы.

Только тогда обнаруживается та правда, которую выражает музыка великого композитора.

Особые требования предъявлялись Станиславским к наглядному оформлению спектакля. Для этого Станиславским была совершена поездка в Италию – по сделанным фотографиям Туринско-

го замка можно было представить масштабы возможных владений герцога. Он требовал, чтобы художник, сохраняя свою собственную творческую индивидуальность, вошел бы органически в спектакль, чтобы раскрывалось внутреннее содержание оперы-пьесы.

Особую роль Станиславский отводил дирижеру. Он ценил дирижеров, которых интересует внутренняя музыкальная связь всего спектакля. Он говорил певцам: «Научитесь видеть дирижера, не глядя на него. Для этого нужно «боковое» зрение». Станиславский постоянно подчеркивал, что «певец должен быть совершенным в музыкальном отношении, что вокальное искусство и сценическая техника связываются друг с другом музыкой, которая является главным побудителем действия певца» [1, с. 130].

На втором этапе работы Константин Сергеевич занимался уже на сцене студийного зала. Режиссер добивался того, чтобы оперный певец осознал взаимосвязь между певческой и актерской составляющей и сумел добиться творческой свободы на сцене в «предлагаемых обстоятельствах». Станиславский неуклонно говорил о «действии», добиваясь от певца логического поведения на сцене, напоминая, что мизансцены должны возникать из анализа жизненной обстановки отрывка, а певцы-актеры приводятся к ним по логике действий своего сценического персонажа.

Подведем итоги.

К.С. Станиславский опирался на неразрывную связь музыки с драмой, а также создал «метод физических действий» для работы оперного певца-артиста. Основным достижением режиссера стало убеждение в том, что оперное искусство всегда о человеке, для человека, а роль режиссера – раскрытие внутреннего мира певца-актера. Впервые монолитное оперное искусство предстало перед публикой как подлинно реалистическое театральное представление, не-

разрывное в единстве музыки, пения, слова и действия. Гений театра строил музыкальный спектакль по законам драматической сцены, так как глубоко чувствовал психологию каждого героя оперы, стремился воспитать певцов наряду с драматическими актерами. Но, по мнению Станиславского, это должно было быть не просто бессознательное перенесение каких-то технических приемов драматического актера в оперное искусство. Режиссер-реформатор глубоко изучил суть оперы-пьесы, и использование его «метода» обусловлено как его личным практическим опытом, так и глобальными современными достижениями оперного искусства в целом.

Как и Дж. Верди, К.С. Станиславский был внимателен к душевному миру героев, стремясь к психологизму и «правде» в воплощении образного строя всей оперы, а также стремясь к «распаковке» «жизни человеческого духа» в сценической театральной форме. Оперный режиссер утверждал, что работа актера над собой должна следовать принципу: от сознательного овладения артистической техникой к подсознательному пользова-

нию ею, и в этом он видел главную цель системы.

Режиссером К.С. Станиславским был создан метод работы с актером, получивший известность как «метод физических действий» – взаимосвязь духовных и физических процессов, совершающихся в природе человека. Впоследствии данный метод стал широко известным, в том числе в творчестве таких режиссеров, как Б.А. Покровский, В.И. Немирович-Данченко, а также в режиссерской работе известных голливудских фильмов и актеров. При этом К.С. Станиславский опирался на традиции русского оперного искусства, сложившиеся в творчестве лучших представителей русской музыкальной культуры – М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, а также великих певцов, и, прежде всего, Ф.И. Шаляпина.

Однажды К.С. Станиславский сказал: «Я не выдумал мою «систему» – я подсмотрел ее у жизни, у природы, как Айседора Дункан подсмотрела пластику своих танцев у колеблющихся под ветром ветвей...».

Литература:

1. Румянцев, П.И. Работа Станиславского над оперой «Риголетто» / П.И. Румянцев. – Москва : Искусство, 1955. – 172 с. – Текст : непосредственный.
2. Станиславский, К.С. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917–1938) / К.С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1959. – 466 с. – Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова LIB.RU : [сайт]. – Москва. – 2018. – 17 января. – URL: http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0100.shtml (дата обращения: 08.10.2023).

References:

1. Rummyantsev, P.I. Rabota Stanislavskogo nad operoy «Rigoletto» / P.I. Rummyantsev. – Moskva : Iskusstvo, 1955. – 172 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Stanislavskiy, K.S. Stat'i. Rechi. Otkliki. Zаметki. Vospominaniya (1917–1938) / K.S. Stanislavskiy. – Moskva : Iskusstvo, 1959. – 466 s. – Tekst : elektronnyy // Biblioteka Maksima Moshkova LIB.RU : [sayt]. – Moskva. – 2018. – 17 yanvary. – URL: http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0100.shtml (data obrashcheniya: 08.10.2023).

Для цитирования: Романова, Л.В. «Екатеринбург»: взгляд из 90-х / Л.В. Романова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 29–45.

УДК 78

Романова Лариса Владимировна,
кандидат педагогических наук, доцент;
независимый исследователь
E-mail: lav_rom@mail.ru
Россия, г. Екатеринбург

«ЕКАТЕРИНБУРГ»: ВЗГЛЯД ИЗ 90-х

Аннотация. *Статья посвящена кантате «Екатеринбург» поэта А. Застырца и композитора В. Кобекина, созданной к 275-летию города. Предметом анализа является отражение и воплощение образа города Екатеринбурга. Сопоставляются литературная основа кантаты, ее музыкальные звукообразы и традиционные образы-представления о Екатеринбурге-Свердловске, которые возникали на протяжении его истории. Делается вывод о новаторском характере произведения, обогащающем образы Екатеринбурга и реализующем концепцию, обусловленную историческими переменами в России 1990-х годов.*

Ключевые слова: Екатеринбург; кантата; образ; звукообраз; А. Застырец; В. Кобекин.

Larisa Romanova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Independent Researcher
E-mail: lav_rom@mail.ru
Russia, Ekaterinburg

«YEKATERINBURG»: A LOOK FROM THE 90s

Annotation. *The article is devoted to the cantata “Yekaterinburg” by the poet A. Zastyrets and composer V. Kobekin, created for the 275th anniversary of the city. The subject of the analysis is the reflection and embodiment of the image of the city of Yekaterinburg. The literary basis of the cantata, its musical sound images and traditional images and ideas about Yekaterinburg-Sverdlovsk that arose throughout its history are compared. A conclusion is drawn about the innovative nature of the work, enriching the images of Yekaterinburg and implementing the concept determined by the historical changes in Russia in the 1990s.*

Keywords: Yekaterinburg; the cantata; the image; the sound image; A. Zastyrets; V. Kobekin.

В исторической «связке» трех крупнейших городов Урала два – Пермь и Екатеринбург – отметили в текущем году круглый юбилей: свое 300-летие; Челябинск достигнет его в 2036-м. В дуэте-соревновании юбиляров наиболее убедительна дата основания Екатерин-

бурга: 7 (ныне 18) ноября 1723 года были пущены первые кричные молоты Исетского завода, который генерал-майор де Геннин уже окрестил Екатеринбургом и получил одобрение венценосной супруги Петра; 24 ноября (ныне 7 декабря), в день ее тезоименитства, завод-

крепость был торжественно освящен. Примечательно, что днем рождения города сочли не выбор места, не первый заложенный камень, а начало *реального дела* – производства железного листа. Эта *дельность, мастеровитость* будет одной из фундаментальных черт характера Екатеринбурга, который за свою многотрудную жизнь стяжал весомые заслуги, не уклоняясь от вызовов Истории, обрел свою репутацию и свой образ.

Как сложный социокультурный феномен, город открыт и динамичен, а будучи полем человеческой деятельности, он и предопределяет ее, и от нее же зависит, умножая тем самым многослойность своего бытия. Он выступает «как активный субъект, актер исторического процесса со своей уникальной судьбой, биографией и мифологией» [19, с. 167]. При этом бытие города несводимо к объективной фактологии: горожане, непосредственно проживающие свое «пространство жизни», окрашивают его в тон личного отношения. Закономерно, что «одушевленность» города ярче всего выражается в художественных и мемуарных текстах современников [там же]. Зоркая социальная аналитика и поэтическая влюбленность в Екатеринбург Мамина-Сибиряка, любознательная «детскость» екатеринбургских воспоминаний Бажова, теплая лирика «Свердловского вальса» Родыгина, внутренний драматизм «Старого Екатеринбурга» Воловича – и множество иных оптик создают художественную полисемантику нашего города. Интересно ее отражение в юбилейных оммажах уральских композиторов – Б.Д. Гибалина, К.А. Кацман, Л.И. Гуревича, А.Н. Нименского, М.И. Сорокина и других, – созданных к разным круглым датам Свердловска-Екатеринбурга. Среди них есть и чисто инструментальные, в том числе симфонические, и вокально-хоровые опусы; последние обычно опирались на тексты местных поэтов, ощущавших город как родной. Таковы, например, кантата

Б. Гибалина «Весна и город» на слова Е. Хоринской или Шесть музыкальных посвящений «Мой город – сын России» К. Кацман на слова Д. Лившица. Четверть века назад, к 275-летию города, два екатеринбургских мастера, В. Кобекин и А. Застырец, создали кантату «Екатеринбург»¹, заслуживающую, на наш взгляд, самого пристального внимания.

Владимир Александрович Кобекин (род. 1947), к концу XX века уже почти классик, широко исполнявшийся в России и за рубежом (Германия), среди уральцев прославился прежде всего незабываемой удачей свердловского Театра оперы и балета – триптихом «Пророк», получившим Государственную премию (1987). Но и его младший соавтор Аркадий Валерьевич Застырец (1959–2019) к тому времени завоевал успех в разнообразных ипостасях как плодовитый поэт и прозаик, драматург, переводчик, редактор. Художники разных поколений, даровитые и мастеровитые, они оказались на одной творческой волне: парадоксального мышления, глубокой эрудиции, обновления канонов, рискованного эстетического эксперимента. А. Застырец говорил об их тандеме: «Мы понимаем друг друга почти с полуслова. Я знаю, что Кобекин как композитор может всё, он знает, что я, работая со словом, могу всё. У нас за плечами несколько удачных совместных проектов, и я надеюсь, что мы еще сделаем немало впредь» [1].

Именно композиция о Екатеринбурге стала истоком богатой театральной перспективы: совместных опер-трагикомедий, опер-ораторий, мюзиклов-драм, опер-сказок, имевших широкий резонанс и удостоенных разных наград. Интересно, что особое исследовательское внимание к этим нестандартным художникам проявили челябинцы в лице Н.В. Растворовой, давно занимающейся изучением творчества Кобекина, и в лице создателей энциклопедии «Уральская поэтическая школа»,

где представлены чрезвычайно интересная «филологическая маркировка стихов» Застырца и его оригинальная автобиография.

Итак, «Екатеринбург». Номинация обязывала к созданию своего образа города, в то же время обусловленного торжественной датой. Поскольку композитор, по его признанию², работал с готовым текстом поэта, то в дальнейшем именно он будет основой нашего дискурса. В прошлом образ Екатеринбурга-Свердловска отражался в различных письменных источниках, как художественных, так и документальных, начиная с путевых заметок и воспоминаний путешественников XVIII века. Но «полноценным героем литературы» он стал только в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка [15, с. 97]: писатель первым объемно и целостно воплотил образ города как уникального горнозаводского «живого узла» [там же], показал многомерность его «географического и культурного пространства» и выдвинул характерную «оппозицию столица / провинция» [8, с. 14, 16]. Особенно интересен замечательный «исторический очерк» (авторский субжанр) «Город Екатеринбург», заказанный Мамину для первого статистического справочника о городе, где дана его разносторонняя характеристика в исторической динамике. В свою очередь, одним из источников писателю послужил юбилейный очерк первого ураловеда, «энциклопедиста Урала» Н.К. Чупина «Полуторастолетие Екатеринбурга. 1723–1873».

На рубеже XIX–XX вв. к екатеринбургским произведениям Мамина-Сибиряка присоединяются эпистолярные и публицистические материалы о городе Д.И. Менделеева, А.П. Чехова, В.П. Чекина и др. Позже, в советскую и в начале постсоветской эпох, Екатеринбургу-Свердловску посвящаются юбилейные сборники разных лет: 1923 («Екатеринбург за 200 лет. 1723–1923»); 1949 (альманах «Уральский современ-

ник», вып. 14); 1958 и 1973 («Очерки истории Свердловска»); 1998 («Екатеринбург. Исторические очерки»), – рассматривающие разные аспекты его жизнедеятельности. Уральскими писателями середины XX века и далее образ города отражался в художественной прозе, мемуаристике, поэзии П.П. Бажова, И.И. Ликтанова, Б.С. Рябинина, К.Г. Мурзиди, Е.Е. Хоринской, Б.А. Дижур и ряда других [15]. Особой заслугой П.П. Бажова, помимо обобщения и развития самобытной «горной мифологии», стала тема «уральского мастерства» и мастеров-самородков – рудознатцев и камнерезов.

В текущем столетии образ и имидж Екатеринбурга-Свердловска получил исследовательскую базу в трудах историков, культурологов, филологов, дизайнеров: М.А. Беляевой, В.А. Блинова, Ю.В. Клочковой, Л.А. Коваленко, Н.С. Корепанова, М.А. Литовской, С.В. Мельниковой, О.Ю. Мининой, Ю.С. Некрасовой, О.С. Поршневой, Л.Ю. Салмина и др. Такой подъем стимулирован развитием краеведения, регионалистики, имиджологии, урбанистики; пик последней пришелся как раз на начало XXI века. В это же время появились и первые исследования по *уральской музыкальной урбанистике*, прежде всего монография А.С. Жаровой, в которой, насколько нам известно, впервые рассмотрена кантата Кобекина – Застырца; к анализу Жаровой мы обратимся ниже.

Само понятие «образ города» давно конституировано в гуманитаристике, и, помимо указанных выше сфер, востребовано в географии, политологии, философии, архитектуре. Отказываясь от специального экскурса в эту область, отметим лишь, что у многих авторов нет разграничения понятий «образ» и «имидж», иногда к ним присоединяется «бренд» [2; 11], используются и специфизированные понятия, например, «культурно-географический образ города» [19, с. 105]. Мы оперируем укорененным в художественной сфере понятием «образ»

и понимаем «образ города» как «авторское оригинальное видение, воплощенное в конкретном наборе художественных средств и предопределенное накопленным представлением о городе» [11, с. 123; курсив наш. – Л.Р.]; в музыкальной сфере используем коррелирующее понятие «звукообраз».

Большинство указанных выше исследователей рассматривает развитие образа/имиджа Екатеринбурга в исторической динамике, используя «хронологический принцип выстраивания образа города» [8, с. 21]. Исключение составляют статьи Л.Ю. Салмина и О.Ю. Мининой, связанные с проблемами брендинга города, его состоянием и перспективами. Историческим подходом руководствовался и А. Застырец, создавая текст для кантаты, что удобно для нашего анализа: последовательное развитие образа города образует «путеводитель» по произведению. Помимо заложенного авторами «хронологического принципа», мы строим дискурс на основе *компаративного подхода*, сопоставляя текст Застырца и музыку Кобекина с традиционными представлениями о Екатеринбурге. В анализе кантаты мы опираемся на полный текст поэта [7], на партитуру композитора [9] и на аудиозапись [10]. Но прежде чем перейти непосредственно к кантате, обратим внимание на работу А.С. Жаровой [6].

Молодой музыковед строит свое исследование на вводимом в научный оборот *концепте «уральский город»*, обосновывая его актуальность и смысл, вникая в проблематику урбанистики и специфику «горнозаводской цивилизации» (П.С. Богословский). Инновационная тема³ раскрывается через «*пять содержательных сфер*, репрезентирующих основные грани исследуемого концепта» [6, с. 16]: мифологический, общественно-исторический, лирический, комический, техногенный. В музыкальном анализе автор оперирует понятием «звукообраз» как аналогом концепта, соответственно

получая «пять типов звукообразов» [там же], обнаруженных в творчестве четырнадцати композиторов-уральцев или живших на Урале. Кантата Кобекина – Застырца справедливо отнесена Жаровой к общественно-историческому плану бытия города и к эпическому (на наш взгляд, с уточнениями) типу музыкально-поэтической образности, которая анализируется на слух (по аудиозаписи). Автор выделяет в произведении пять частей и последовательно характеризует их образное, жанровое, интонационно-типологическое наполнение. Интересная и достаточно адекватная трактовка содержит, тем не менее, некоторые ошибки, связанные с отсутствием партитуры и литературного текста, отличается краткостью изложения и вызывает иные интерпретационные акценты. Наши разночтения с анализом А.С. Жаровой будут ясны из дальнейшего.

Переходим непосредственно к кантате. Исполнительский состав, избранный композитором, оказался масштабным и многокрасочным: симфонический оркестр с расширенной за счет звоннозвончатых инструментов ударной группой (для четырех перкуссионистов), два хора (смешанный и хор мальчиков), три вокалиста и чтец, – состав скорее ораториальный, нежели кантатный. В премьере и записи участвовали лучшие творческие силы Екатеринбурга: Уральский государственный академический симфонический оркестр под управлением Д. Лисса, камерный хор «Доместик» (рук. В. Копанев) и Екатеринбургский муниципальный хор мальчиков и юношей (рук. С. Пименов); солировали заслуженные артисты России В. Петров (тенор) и В. Рыжков (баритон)⁴, а также молодая выпускница УГК Н. Яковлева (сопрано); в качестве чтеца/декламатора выступил народный артист РСФСР В. Воронин [10].

Ни литературный, ни музыкальный тексты кантаты формально не делятся на части или номера, однако деление просматривается и прослушивается в

силу развития исторического «сюжета», образуя подобие контрастно-составной формы (В.В. Протопопов). Грани между разделами подчеркиваются предваряющими прозаическими (иногда с элементами стопности) текстами чтеца/декламатора, выполняющего функцию нарратора и авторского голоса; чисто музыкальные (хоровые и сольные) разделы опираются на поэтические тексты, отличающиеся разнообразием стилизованных ориентиров.

Исходной точкой «сюжета» естественно становится рождение города, в котором важно следующее: оно связано с именем Петра I как «петровское детище» [16, с. 186], по цели и типу – это «завод-крепость» и «город-завод», начертанный по голландскому образцу и первоначально именованный Исетским заводом, а с середины 1723 года, волею генерал-майора В. де Геннина – Екатеринбургом, «окрещенным именем <...> любимой жены» Петра [там же]. Мамин-Сибиряк постоянно подчеркивал исключительную роль Петра в освоении Урала: «Урал вообще привлекал настойчивое внимание великого императора, предвидшего своим гениальным умом историческую роль этого горного кряжа, единственного в свете по своим подземным сокровищам. Но нельзя не удивляться, что Петр, заваленный всеми государственными заботами, находил время не только интересоваться постройкой какого-то нового завода на р. Исети, но еще и вступал в собственноручную переписку с его строителями» [там же, с. 190–191]. Практически то же самое, но в пафосно-юбилейном стиле написано редакцией альманаха «Уральский современник» (к 225-летию Свердловска): «...по его гениальному замыслу, новый город на Урале у Каменного пояса, среди нетронутых сказочных богатств должен был стать средоточием управления всей жизнью края, живым узлом его горнозаводской промышленности. И Петр могу-

чей рукой своей завязал этот узел» [цит. по: 15, с. 99].

У Застыльца торжественный зачин декламатора: «*Да будет град сей, именем Святой Екатерины, / граду Петрову достойною парой. / Да преумножит от недр и трудов / блеск и силу державы Российской!*» – создает видимость «высочайшего указа», в реальности либо не существовавшего, либо еще не найденного; в любом случае указы писались иным, официально-деловым стилем. Каждое предложение «квазиуказа» имеет свою идею – парности Петербурга и Екатеринбурга и государственной опоры на богатства и рабочую силу Урала.

Идея *парности* восходит к де Геннину, имевшему, однако, в виду совсем иное, поясняемое Екатерине: «Для того во имя вашего величества велел именовать, что на Олонце построены заводы и именованы во имя его императорского величества, а сим заводам надлежит именованным быть во имя вашего величества, однако ж о том ожидаю указу» [4, с. 91]; датировано: «Екатеринбург, июня 12 день 1723 году» [там же, с. 92]. Однако идея «пары Петербург – Екатеринбург» имеет историческую перспективу в теснейших производственных связях обоих городов (особенно гранильных фабрик Петергофа и Екатеринбурга) и в дальнейшем статусе Екатеринбурга как единственного «горного города» империи, со своим управлением, который «сам себе был столицей» [13, с. 76]. Кроме того, более сложная парность усматривается в положении и функционале городов: западный Петербург – как «окно в Европу», ключ к Балтике, восточный Екатеринбург – как «окно в Азию», ключ к Сибири. Интересно обосновывает связь обоих городов Л.Ю. Салмин: «Екатеринбург как бы симметрично-дополнителен Санкт-Петербургу. Он возникает на Урале вслед за переносом центра державы на самую западную окраину и уравнивает собой разросшееся тело страны. Он полу-

чает имя Святой Екатерины, небесной покровительницы жены Петра – государыни Екатерины I. Женское имя – тоже элемент симметрии и противоположности. Мужское начало (Петр и город Петра) связано с движением, с экспансивными устремлениями страны, а женское начало (Екатерина и город Екатерины) – со статикой, с консервативными мотивами и устойчивостью, с богатствами земного чрева» [21]. Так что кажущийся анахронизм «прокламации» Застыльца оказывается символически весьма глубинным. Отметим еще два момента в зачине: 1) подмену именованного в честь «любимой жены» императора именованном в честь Святой Екатерины, – вполне намеренную у поэта; 2) синтагму «от недр и трудов», которая развернется далее в образы уральских сокровищ и их добычи.

Однако кантата начинается не словом, а музыкой. Кобекин пишет небольшую (11 тактов) ярко-праздничную оркестровую интраду в «имперском» C-Dur, с барочным оттенком: витиеватая мелодика высоких труб напоминает стиль кларино, хотя базовые попевки близки знаменным. Эта интрада повторится перед вторым предложением квазиуказа, а браваурная фанфарность станет рефреном и определяющим звукообразом всего начального раздела – *Пролога* кантаты, с его хорами и соло баритона⁵.

Продолжение литературного текста отталкивается от канта петровской эпохи как исторического маркера:

«Орле Российский, Орле Российский / над горами реет.

Старые горы, добрые горы – / городу опора».

Камни и руды, камни и руды, / самоцветов груды.

Здесь вводится осознанная еще в XVIII веке атрибутика Екатеринбурга и Урала в целом: горы – камни – самоцветы. Она останется при городе и окружающем локусе навсегда, а в кантате получит дальнейшее развитие. Пока же свет-

лое звучание вступающего хора мальчиков (сначала сопранистов) свободно поддерживает кантовую стилистику, а смешанный хор рефреном-попевкой «Орле Российский» в «адоническом» ритме (В.Н. Холопова) энергично утверждает «державность» и обрамляет две строфы возвышенно-кантиленного соло баритона:

*«Над дикими Рифейскими горами,
Разрезав высь могучими крылами,
Орел российский счастливо парит
И твердо в даль грядущего глядит.
За облаками будущих столетий
Видны ему земли суровой дети,
Хребет страны, где колокол поет».*

Это воспарение над землей с пророчеством уверенного будущего идет от одической традиции, преломленной через стиль русской поэтической классики пушкинского толка. Вместе с тем образность текста перекликается с той «геопозитикой Урала», основы которой заложил Д.Н. Мамин-Сибиряк. Неожиданное, но закономерное сочетание Уральского хребта и колокола в конце этого лироэпического соло становится далее сквозным символом текста и музыки: расширяющаяся до Урала «Русь-пространство» связывается с «Русью колокольной», «Русью святой». Колокольность мощно звучит в оркестровой постлюдии Пролога, напоминая освящение города в день именин, и превращается в звонкое остинато хора мальчиков «Динь – дон – дон – дон...», становящееся фоном следующего раздела.

Первый раздел после Пролога, на наш взгляд, начинается вводным текстом декламатора: «Гремит завод веселым молотом, / плещет пламя в печах громадных, / звенит и колокол над Божьим храмом, / чудные вести шлет: / золото под градом Катерины пудами меряют, / самоцветы в локоть гуще моря плывут!».

Открывается образ *города-завода и города-сокровищницы* с баснословными богатствами. Обе ипостаси Екатеринбург-

га актуальны до сих пор: с 1720-х завод демонстрировал первое «екатеринбургское чудо» – прорыв в металлургии [12, с. 234] (продолжением которого в советскую эпоху стало создание «завода заводов» Уралмаша и других заводов-гигантов); с 1820-х – второе «чудо» – прорыв в золотодобыче [там же], которая продолжается по сей день. Часто цитируют впечатление флигель-адъютанта С.А. Юрьевича, в 1837 сопровождавшего в путешествии по Уралу наследника Александра Николаевича (со свитой, включавшей В.А. Жуковского, А.А. Кавелина, К.И. Арсеньева и др.): «Вчера, на расстоянии 200 верст, мы, так сказать, всё ехали по золотым россыпям, по обе стороны дороги непрерывно видим золотоносные пески, самая дорога – золото» [16, с. 218]. Полуторастолетняя мифология города, стоящего на золоте и самоцветах, уже в 1910-х годах высмеивалась в стихотворных фельетонах В.П. Чекина (газета «Голос Урала»): «На площади торговой / Нашли мальчишки слиток золотой»; «Вблизи больницы забора / Валялся крупный изумруд»; «Свинья топаз тут выкопала рядом: / Прозрачен, как слеза, чудовищный размер» [цит. по: 8, с. 17].

«Чудовищный размер» топаза прямо корреспондирует со словами старого горщика С.Х. Южакова: «самоцветы будут гуще моря и длиной в локоть» [22, с. 95], которые и перефразирует Застырец; его текст вообще полон скрытых цитат, символов, аллюзий, стилизаций, но это отдельная исследовательская тема. Оркестр (и хор мальчиков) поддерживает декламатора высокими деревянными инструментами и звончатыми ударными (колокольчиками, треугольником, ковбеллами, подвешенной тарелкой), которые совокупно создают картину не столько «веселого молота» и тем более не «пышущего пламени в печах громадных», сколько работы искусных мастеров, высекающих разноцветные искры из драгоценного сырья.

В основном, поэтическом, тексте *первого раздела* полифонически развивается образ завода на основе полисемантики лейтмотива звона: весь раздел пронизан звукописью, где звон молотов переплетается со звоном кандалов и колокола: «Динь – дон – / идет по кругу звон – / ударами в загон, / и колокол, и молот, / железа-оковы, / труд – полон». Постепенно наращивается драматизм («Завод заводит стон, / печами опалён»), происходит подмена начальной звукописи на «День дан, / день-день дан» как намек на подневольный труд, а вслед – выход на библейскую символику, на мотив Божьего суда («Проклят и спасён», «Верой обнесён, / Мёртвый воскрешён»), увязанные с проклятием золота («золотой чекан – / на пиры и брань / двум столицам дань»).

У Кобекина этот раздел полностью хоровой (без соло), в главной тональности C-Dur, с постепенно образующейся двуплановостью. Первый план – у хора мальчиков, создающего остигнато-варьирующийся изобразительный фон («динь-динь-дон-дон», на варианте попевки «Орле российский»). Вместе с высокими деревянными и звончатыми ударными инструментами он сохраняет колорит из вступления декламатора: не урбанистически-заводской, «молотовый», а легкий, искристый, «самоцветный», напоминающий блеск камней в знаменитой малахитовой шкатулке, сверкание «золотых рыбок» в «Садко» и лейтмотивковки в «Нибелунгах». Это словно город бажовских мастеров-самородков и их «святого ремесла».

Второй план образуется развитием партий смешанного хора: сопрано с основным текстом («Идет по кругу звон») сначала по характеру примыкают к хору мальчиков, но далее колорит поэтапно омрачается понижением тембров (альты, потом мужские голоса), введением минора (переменный a-moll – e-moll) и строгой песенной мелодии в натуральном a-moll («День – день дан / золотой

чекан»). Так возникает семантическое расслоение ткани, а самый сгущенный момент-кульминация возникает после слов «Мёртвый воскрешён»: суровый «колокольный» эпизод с медной группой и колоколами (самрапе). Краткая реприза рассеивает напряжение, возвращаясь к «волшебному» звону, и угасает.

Далее образ *города-завода* у Застыльца устами декламатора сменяется образом человека этого города: «Труд ходил по кругам проторённым терпенья. / Человек, набивая мозоли, следом шел, / становился / крепче камня, сильнее железа. / Но живая душа то и дело / поднималась над городом в молитве, / разливалась по улице песней, / воскресала в беспечном гулянье».

Поэт обобщает традиционное представление о типе горнозаводского уральца – под стать обитаемому им горному кряжу, но оживленного вертикалью «дух – душа – плоть» (молитва – песня – гулянье). Отметим, что образ жителей обычно является не первой составляющей в образе города, уступая визуальным объектам-репрезентантам места; однако Застырец пишет развернутый раздел, посвященный трудовому люду Екатеринбурга. Вопрос – что это за люд – требует отступления.

Известно, что основными низовыми социальными группами, на которых держалось горное дело, изначально были солдаты – участники строительства и гаранты военной дисциплины, приписные крестьяне, с самыми каторжными условиями труда на заводах и рудниках, «обнищальные и голутвенные людишки», по большей части староверы, бежавшие на Урал и в Сибирь [16, с. 193], наконец, горнорабочие-мастера, элитная «мастеровщина». Из приписных, впоследствии переведенных в «непременные», и потомственных горнорабочих со временем вырабатывался горнозаводской пролетариат, который на Урале отличался от российского и условиями жизни (собственные дома с хозяйством), и ха-

рактером, и уровнем развития: «Крайне тяжелая и ответственная работа, где от малейшей оплошности и медлительности рабочего он и его товарищи рискуют встретиться со смертью и где каждое слово мастера – закон для рабочего, закалила местного горнорабочего, развила в нем сметливость, смелость и решительность...» [5, с. 121]. Мамин-Сибиряк свидетельствует: «Тагильского мастера вы узнаете из тысячи – это совершенно особенный тип, выработавшийся на бойком промысловом месте. Одним словом, настоящая, рабочая гвардия – народ все рослый, здоровый, ничего общего с захудалым расейским заморышем – фабричным не имеющий. <...> Лица смысленные, движения уверенные» [18, с. 333]. Подчеркнем мнение писателя о преобладающей роли раскольников, людей упорных и деятельных, в образовании заводской рабочей силы и купечества «горного гнезда» – Екатеринбурга, и о характере города – бойком и предприимчивом, определяющим «промышленным классом» и независимостью, которую пермские губернаторы называли «непочтением» [3, с. 1827]. Какой же горнозаводской тип воссоздает Застырец?

Текст *второго раздела* имеет явно выраженные фольклорные корни, отчасти за счет стилизации, отчасти за счет цитаций.

«Воскресая от трудов, наедимся пирогов,

Наедимся пирогов за питьем без берегов!

Ходи браво, гляди прямо на рябиновый настой.

Ходи браво, гляди прямо в небеса над головой».

Очевидно, что коллективный герой представляет низовое население, обремененное тяжелым трудом с компенсирующим его разгулом. В цитате «Ходи браво, гляди прямо» чувствуется та «непочтительная» независимость, включая обращение к небесам (с надеждой или

вызовом?), которая присуща заводскому рабочему, «заводской косточке». Цитата, кстати, имеет свою историю, восходящую к пугачевской эпохе. Это – первый образ в начале большой составной строфы, аналогично начинается и вторая. Иной герой представлен в продолжении строфы:

*«Ой, кайли-кайли его кайлой! /
Плачет камешек.*

*Ой, от слёз его, от слёз его /
много радости.*

*По рублю, рублю на Божий день /
всем отрубится.*

*Девки, парни, ой, пойдут гулять /
вдоль по городу!».*

Кайла и камень – атрибуты-антагонисты рудничных и приисковых работ, особенно надрывающих человека. Самоцветы и поделочные камни, которыми славен Урал – горнощитский мрамор, гумёшевский малахит, мурзинские топазы и бериллы, троицкие изумруды и пр. – зачастую превращали их добытчиков в «вовсе изрубленных» (П.П. Бажов). Еще хуже было на золотых приисках, где люди в губительных условиях промывали шлих, кололи золотоносную руду в шахтах: «...и под каждой вырытой крупинкой золота сколько кроется глухих страданий и напрасных слез» [17, с. 58]. Самоцветы и золото вместе со слезами и многократным эмоциональным «Ой!» появляются в продолжении второй строфы:

*«Ой, кайли-кайли кайлой / Камень-
камешек!*

Ой, кайли его до слез / аметистовых!

*Ой, пойдём-пойдём гулять / вдоль
по городу /*

*Над плотиной золотою, / ой, тур-
малиновой! Ой!».*

Этот персонаж – рудничный или приисковый труженик, трагичный в беспросветности своей судьбы: «мужики-то смаялись совсем... чего заробят, то и пропьют» [17, с. 61]. Так, на наш взгляд, у Застыльца складывается нестандартно

двусторонний, дифференцированный образ горнозаводского рабочего, представляющего человека города.

Кобекин, в свою очередь, усиливает заложенные поэтом смыслы. Прежде всего, со всей решительностью театрального драматурга он делает купюру (!), заменяя текст декламатора оркестровым вступлением ко второму разделу. Правда, в партитуру карандашом вписана одна фраза для чтеца, но в записи она не использована (и это правильно), что способствует неожиданному и коренному контрасту (subita-драматургии, по Слонимскому) между регистрово и тонально светлым (C-dur) угасанием «волшебных» звонов предыдущего раздела и вторгающейся стихией народной сцены: темповый сдвиг, a-moll, пассажная моторика струнных, агрессивная ритмоформула (от попевки «Орле Российский») у малого барабана, хлесткие возгласы валторн, резкие реплики труб создают звукообраз *буйного действия*. Песенно-хоровой рефрен басов «Воскресая от трудов, / наедемся пирогов» (в переменном G – C) дополняется азартными выкриками хора «Хэйя!», которые отсутствуют у Застыльца. Соло тенора «Ой, кайли-кайли его кайлой!» решено как пронзительное голошение, начинающееся со скороговорки на вершинистичке и скользящее вниз в диапазоне септимы. «Маскулинный» вокальный колорит и плясовые, острые, квазикамаринские мотивы на кульминации создают сложный образ разгула, замешанного на горе-злосчастье⁶.

Все это явственно напоминает эпоху знаменитой екатеринбургской «золотой лихорадки» 1830–50-х годов – «золотого урагана», по Мамину-Сибиряку. С другой стороны, «азартная складка самого труда», «общая нервная возбужденность» характерны для «приискового человека», «приисковой души» [18, с. 388], включенных в образ «человека города». В целом картина сразу вызывает в памяти народные сцены опер Му-

соргского и, небезосновательно, – ощущение «бунташности». Такой дух шел издревле: по преданию, в слободе Шарташ поселились «еще бунтовавшие в Москве стрельцы» [16, с. 194], а почти столетием позже уральские заводы поддерживали пугачевцев и тайно снабжали их оружием. Кобекин, автор оперы «Пугачев» (1982), полагаю, был хорошо осведомлен об этом.

Так заканчиваются образы «старого Урала» и «старого Екатеринбурга». Переходя в XX век, Застырец начинает его эпохой большевистского переворота, но этот *третий раздел* кантаты – особый: он поручен только декламатору с оркестром, где конспективно-стремительно и поэтически-ёмко очерчены события от 1918 до 1945 года: «*В красную пору выпал городу черный жребий. / Пала кровь на него голубая, / брызнули белой кости осколки, / сделался город роковой плахой. / Мир недолгим был, и, словно в искупенье, / самая страшная для Отечества година / превратила город в госпиталь, / стоном раненых оглашенный, опутанный бинтами. / Умирили многие, и многих выгружали / мёртвыми из тёмных эшелонов – / счет теряя судьбам и могилам. / Но работал день и ночь, в стальной кулак сжимая / силу всей несломленной России, / и навстречу нечисти фашистской выгнул / огненной дугой броню литую / и в Берлине выковал Победу!*».

Концептуальный пунктир «Революция – Жертва – Война – Победа» экспрессивно обобщает и переосмысливает сразу несколько этапов развития образа Екатеринбурга-Свердловска в советское время. Символическая цветопись (красная пора, черный жребий, голубая кровь, белая кость) эвфемически обозначает кровавые события июля 1918 года. Новые же образные маркеры, популярные в 1920-х годах: «город пролетарского революционного движения» и «город народной мести» [15, с. 97] – Застырец заменяет на противоположный: «город –

роковая плаха». Все последующие исторические образные ипостаси Свердловска, обусловленные пафосом индустриальной эпохи 1930-х, как производственные («пионер индустриализации», «промышленный гигант», «город ударного труда»), так и футуристические («соцгород», «город солнца и труда» [8, с. 19]), поэт просто игнорирует и непосредственно связывает «роковую плаху» с началом войны через образ «города-госпиталя», искупающего свою вину. Трагедия нового общенародного бедствия побуждает к сопротивлению, и поэт узнаваемо и виртуозно воссоздает традиционный образ «города-арсенала», «вооруженного лагеря» и «кузницы Победы» в ёмком центоне с богатыми коннотациями.

Композитор поддерживает экспрессивное повествование декламатора оркестровой «симфонией», начинающейся сигналом-кластером «вещего» колокола (заполненная терция f-moll). Старинный жанр мелодрамы (декламация на фоне оркестра) использован как нельзя более кстати: партитура органично откликается на развитие текста хроматизированными смычковыми пассажами «революционных вихрей», «судьбоносными» триолями валторн, иступленно-страдательными остинато, сумрачно-взволнованной мелодией скорби и протеста, триольно-фанфарными мотивами литавр, панихидно-молитвенным песнопением («умирали многие») и, наконец, триумфальным преодолением в A-Dur («и в Берлине выковал Победу!»). Особую роль играет тембр «бедственного» колокола, слышатся аллюзии на Шостаковича (1–2 части Одиннадцатой симфонии, военная лирика), Свиридова (панихида и фанфары в «Рассказе о бегстве генерала Врангеля», символизирующие судьбу «белой» и «красной» России) и даже на помпезные паттерны официального ликования, – аллюзии, усиливающие се-

мантическую внятность «музыкальной хроники».

Наступлению мирной эпохи посвящен *четвертый раздел* кантаты, написанный для сопрано соло, – самый умиротворенный в произведении:

*«сумрак тает / разлетается лёд /
весенним светом, / набегают звезды /
серебром на купол / <...> сумрак
тает / разлетается лёд /
над городом голубь / в колесе обла-
ков / синева и / колоколен звоны /
обвели простор / жилого места
/ озарили снова / имена святые /
наполняют / вера и надежда /
сумрак растаял / солнце – огонь /
согревающий дом <...> в городе –
крест / на стечении дорог /
над городом – рая / побелённый
порог».*

Рефренная синтагма «сумрак тает / разлетается лёд» в итоге обретает совершенную форму «сумрак растаял», словно из тьмы трагической зимней ночи прошлого наконец проступил весенний рассвет с долгожданным солнцем. Образ города слит с *символикой* *весеннего обновления природы* и с *сакральной символикой*, означающей прощение и очищение: голубь в небесном нимбе, звезды небосвода как церковного купола, звоны колоколен, святые вдохновительницы людей Вера и Надежда, охранительный крест, и сам город как преддверие рая. Этот неожиданный синтетический образ, выраженный, к тому же, языком «лирического авангарда» (который композитор в партитуре частично упрощает, приводя к нормативной грамматике) образует и вершину *религиозной образности* кантаты, начавшейся со «Святой Екатерины» в квазиуказе Пролога.

Кобекин еще раз создает коренной контраст в драматургии опуса: после обрывающейся на помпезно-фанфарной кульминации мелодрамы вступают прозрачные фигурации арфы и скрипок в пасторальном F-Dur, наполняющие зву-

чание покоем и светом. Парящее лирическое сопрано с мягкой, ширококолебательного рисунка кантиленой напоминает и небесную колыбельную, и реющий Покров. Особое очарование придает постоянная опора на вводный тон, своего рода «воздушную септиму», опосредованное разрешение которой дает только ритурнель оркестра.

Три двухчастные строфы начинаются повторно, в традициях куплетно-вариантных форм; перед последней строфой к смычковому квартету с арфой присоединяются высокие деревянные, валторны, звончатые (колокольчики, треугольник), имитирующие небесный перезвон; но при восхождении (явный *anabasis*) к «рая побеленному порогу» голос доминирует в вышине предстояния. Оркестровая постлюдия, допевающая и кульминирующая, подготавливает «возвращение на землю»: камерность состава и разреженность фактуры постепенно наполняются «плотью», развитие проникается безмятежной радостью и приближается к вальсовости. Следует согласиться с А.С. Жаровой в том, что после драматических перипетий предыдущего, третьего раздела этот «имеет характер всеобщего катарсического просветления» [6, с. 64].

Однако слушателя вновь ожидает сюрприз: перед хоровым финалом Застырец вводит *здравицу*, возглашаемую декламатором от имени автора, которую Кобекин размещает на фермате оркестра, подобно каденции солиста в концерте:

*«Я пью за любимый город, / За тех,
кто нашел это место, / За тех, кто вна-
чале строил, / За тех, кто погиб бессудно,
/ За тех, кто хранил надежду, / за рату-
ши звон спокойный, / за наших детей и
внуков, / за город любви и мира, / за душу
и плоть России, / за этот прекрасный
город!».*

Здравица становится по сути *summa summagum* всего текста, увязывая исторические истоки, вехи и современность, утверждая ценность памяти в

строительстве жизни, «в душе и плоти» страны – и в то же время напоминая о юбилейном статусе кантаты (о котором в силу серьезности содержания можно и позабыть). Тост за «прекрасный город» Екатеринбург оказывается *лирической кульминацией* в плане непосредственного авторского самовыражения – признания в любви родному городу и ценностного манифеста; одновременно это и сольный «запев» к tutti финала – хорового ответа на здравицу:

«Ради света, ради неба / стали рядом быть и небыль.

Память стала ясным словом – / в нас жива мечта о новом».

Начальная строфа, обрамляющая Финал-Эпилог, по-плакатному броско декларирует идею утверждения возвышенного идеала будущего и обновления, опирающегося на прояснение-очищение памяти. В серединных строфах идея обновления материализуется в благородном сочетании мрамора, зелени и простора, причем отстаивается ее светоносность:

«В новом шаге, новом доме, старой жизни переломе –

Белый мрамор на фасаде / в свежей зелени оgrade,

Окна – волны блеска, звона, / улиц дальнего разгона

В самоцветном ярком ряде / неба ради, света ради».

Эмоционально впечатляет характерная закликательная интонация благодаря повторам «ради», заметны обобщающие мотивы-переключки: звон, блеск, самоцветы, «дальний разгон» вместо «ударов в загон» (из «города-завода»). Как ни странно, именно этот текст наиболее созвучен футуристическому образу «города-сада» (В. Маяковский) и символическому «небу как колокол» со «светлой вестью» (С. Есенин) – текстам и образам, на других исторических этапах воплотивших идею перелома и обновления жизни.

Еще более эмоциональным ответом *здравице* является музыка: мощная, быстрая, ликующая, она объединяет всех солистов, оба хора, оркестр и звучит, как «Многая лета» и «Славься» одновременно. Опора на исходную попевку «Орле российский» (тематизм Пролога) дополнительно обеспечивает всей композиции кантаты целостность, хотя ее музыкальная логика базируется и на классическом тональном плане (C – a – f – F – C), и на сквозной интоне терции, и на лейттембре колокола-звона, и на родстве оркестровых эпизодов. Из компактного рондального финала-эпилога композитор исключил второй катрен поэтического текста, сконцентрировав образность на свете-звоне: первый эпизод («Окна – волны света, звона», A-Dur), с мелодическим диалогом мужских и женских голосов, сопровождается знакомой звукописью хора мальчиков («Дон, динь, динь, дон!»). Во втором эпизоде – оркестровой интерлюдии – у труб и тромбонов появляется широкая песенная тема, близкая народной «Славе». Несколько кратких интерлюдий-инкрустаций особенно духоподъемны и ассоциируются с увертюрой к «Руслану» Глинки. Общий панегирический тон утверждает праздничный звукообраз юбилея.

Таков образ Екатеринбурга глазами Застыльца – Кобекина как города сложной исторической судьбы, весомой государственной значимости, богатства недр, трудовой самоотверженности, веры и достоинства, – города, сполна заслужившего большое будущее. В своем историческом экскурсе авторы бережно сохраняют традиционные образы-ипостаси старого Екатеринбурга, в то же время внося свои акценты и в геопоэтический образ «петровского детища на Рифейских горах», и в многоплановые образы «города-завода мастеров» и «горнозаводского люда». Однако «новейшую» историю его бытия они пере-

смаатривают с позиций художников конца 1990-х.

Этот пересмотр породил оригинальную, глубоко личностную концепцию, соответствующую атмосфере начала постсоветской эпохи, когда в России бурно возрождались историческая память, страна обрела исторический флаг и герб, северная и уральская столицы почти одновременно вернули исторические имена (1991). В Екатеринбурге происходил настоящий «исторический ренессанс»: был восстановлен памятник Петру I в Историческом сквере, ученые заново исследовали по архивам петровскую и постпетровскую эпохи, в разных направлениях активизировалось краеведение, был создан Демидовский институт, учреждены Татищевские чтения, модернизировалось музейное дело, город обрел музей истории Екатеринбурга (1995).

Отдельной темой стали «кресты на стечении дорог»: Мемориал жертвам политических репрессий (1996) и первый камень будущего Храма на Крови на месте снесенного в советское время дома Ипатьева. Расследовалась вся эпопея екатеринбургского периода жизни императорской семьи, в середине 1990-х духовенство инициировало июльские Царские крестные ходы в урочище Ганина Яма (будущий мемориальный комплекс-монастырь), напряженно переживались перипетии экспертизы останков царской семьи. Неслучайно в наше время пребывание и гибель Николая II с семьей в Екатеринбурге оцениваются как «самый бесспорный и раскрученный из постсоветских брендов» [2, с. 125]. Показательно, что религиозная линия кантаты связала «екатеринбургскую Голгофу» с идеей возмездия, искупления и очищения как условиями «новой жизни перелома». При этом заслуги Свердловска как кузнеца «меча и щита Победы» не подвергаются ревизии. Образ будущего Екатеринбурга намечен поэтом в самых об-

щих, принципиальных чертах: дух и плоть города должны быть пронизаны «ясным словом памяти» как чувством «неба и света»; композитор использует для этого исходный звукообраз величия горного Урала, который соединяется с перспективой духовного возрождения и обновления.

Очевидно, что столь неординарное содержание выходит за рамки юбилейной кантаты – разновидности кантат «на случай», имеющих свои жанровые каноны. Не углубляясь в эту отдельную исследовательскую тему, отметим, что свойственная данному жанру *однотипность содержания*, где «тексты не отличаются сложностью и многозначностью», а «сочетание трех образных сфер (прославления, эпического повествования и молитвы) является одним из характерных признаков стихотворной основы кантаты» [14, с. 277], – не характеризует стиль «Екатеринбурга». Прославление неизбежно присутствует, но эпическое повествование нарушается драматическими коллизиями и лирическими отступлениями, молитвы в прямом смысле слова нет. Необходимая доступность языка юбилейной кантаты «не предполагает отражения индивидуальности автора» [там же, с. 276], – что неприложимо к тексту Застырца: его индивидуальность неустранима, даже при некоторой коррекции композитора, иногда вербальной, но в основном музыкальной, когда он рукой оперного драматурга укрупняет художественное высказывание. Однако звукообразы Кобекина, как мы стремились показать, тоже многоплановы и нестандартны; в итоге произведение объединяет эпический, драматический и лирический модусы. В целом, кантата к 275-летию города впечатляет рельефностью и неординарностью воплощения *образа юбиляра* и достойна большой художественной жизни – к вящей славе Екатеринбурга.

Примечания:

1. Спонсором исполнения и записи кантаты выступил Отдел культуры Администрации Екатеринбурга во главе с В.П. Плотниковым. Запись сделана в Свердловской филармонии (май–июнь 1998 г.) студией «Урал» при УГК им. М.П. Мусоргского для компакт-диска «Музыкальное приношение Екатеринбургу». В буклете к диску был напечатан литературный текст А. Застырца.

2. Из телефонной беседы с В.А. Кобекиным 22.04.2023.

3. Нельзя не отметить, что научным руководителем диссертационной работы А.С. Жаровой была Т.И. Калужникова – доктор искусствоведения, профессор, один из ведущих современных этномузыкологов, известная своими инновационными работами, прокладывающими новые научные направления («Акустический текст ребенка», 2004; «Вокализации детей и птиц», 2018; «Из тьмы мелодий», 2021 и др.).

4. В тексте А. Застырца мужские соло обозначены как бас и тенор; в партитуре Кобекина вместо баса значится баритон, он же использован и в записи.

5. В трактовке А.С. Жаровой кантата начинается первой частью, включающей все «фрагменты» до второй, быстрой части – «скерцо» [6, с. 62–63].

6. А.С. Жарова трактует этот раздел как «жанровое скерцо», восходящее к «плясовой песне» и к «творчеству скоморохов» [6, с. 63]. Не исключая такие компоненты, мы считаем их поглощенными общим *драматическим модусом* второй части.

Литература:

1. Белая гвардия : [сайт]. – Екатеринбург, 2023. – URL: <https://www.muzkom.net/about/repertoire/belaya-gvardiya> (дата обращения: 31.05.2023). – Текст : электронный

2. Беляева, М.А. Образ Екатеринбурга: от истории к современности / М.А. Беляева. – Текст : непосредственный // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2016. – № 1. – С. 119–127.

3. Власова, Е. Создание литературной карты Урала в путевой очеркистике Д.Н. Мамина-Сибиряка / Е. Власова. – Текст : непосредственный // Quaestio Rossica. – 2022. – Т. 10. – № 5. – С. 1821–1835.

4. Генин, В. Уральская переписка с Петром I и Екатериной I / В. Генин ; автор вступит. статьи и комментариев, составитель М.О. Акишин. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1995. – 481 с. – Текст : непосредственный.

5. Голикова, С.В. Формирование горнозаводского населения Урала как социокультурной общности / С.В. Голикова, В.А. Шкерин. – Текст : непосредственный // Уральский исторический вестник. – № 2 (47). – 2015. – С. 118–124.

6. Жарова, А.С. «Симфония заводов и улиц» : концепт «уральский город» в программной музыке второй половины XX – начала XXI века : монография / А.С. Жарова. – Пермь : ПГПУ, 2011. – 171 с. – Текст : непосредственный.

7. Кантата «Екатеринбург». Музыка: В. Кобекин. Слова: А. Застырец. [Печатный вкладыш в компакт-диск.] – Текст : непосредственный // Музыкальное приношение Екатеринбургу [Звукозапись] : хоровая музыка. – Студия «Урал» : Екатеринбург, 1998. – CD-ROOM; 12 см.

8. Ключкова, Ю.В. Образ Екатеринбурга / Свердловска в русской литературе (XVIII – середина XX в.в.) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ключкова Юлия Владимировна ; Уральский государственный университет им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2006. – 22 с. – Текст : непосредственный.

9. Кобекин, В. Кантата «Екатеринбург». Стихи Аркадия Застырца. Для чтеца, солистов, хора и большого симфонического оркестра. Партитура [копия рукописи] / В. Кобекин, 1998. – 91 с. – Текст. Музыка (знаковая) : непосредственные [Место хран. : Екатеринбург: Центральная городская библиотека им. А.И. Герцена, Отдел искусства].
10. Кобекин, В. Кантата «Екатеринбург» (А. Застырец) / В. Кобекин. – Текст. Музыка : электронные // Музыкальное приношение Екатеринбург : хоровая музыка. – Екатеринбург : Урал, 1998. – CD-ROOM; 12 см.
11. Коваленко, Л.А. Образ Свердловска-Екатеринбурга в современной документальной прозе Урала / Л.А. Коваленко. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2017. – № 4 (50). – С. 123–129.
12. Корепанов, Н.С. Первый век Екатеринбурга / Н.С. Корепанов. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2005. – 274 с. – Текст : непосредственный.
13. Корепанов, Н.С. Город посередине России: культурно-исторические очерки / Н.С. Корепанов, В.А. Блинов. – Екатеринбург : Сократ, 2007. – 368 с. – Текст : непосредственный.
14. Крылова, В.Д. Кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: русский вариант жанра / В.Д. Крылова. – Текст : непосредственный // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2009. – № 3. – С. 274–280.
15. Литовская, М.А. «Не узнал бы прадед город свой»: образ Екатеринбурга/Свердловска в литературе Урала второй половины 1940-х годов / М.А. Литовская, Ю.С. Некрасова. – Текст : непосредственный // Уральский исторический вестник. – 2021. – № 1 (79). – С. 97–104.
16. Мамин-Сибиряк, Д.Н. Город Екатеринбург / Д.Н. Мамин-Сибиряк. – Текст : непосредственный // Статьи и очерки. – Свердловск : ОГИЗ, 1947. – С. 185–246.
17. Мамин-Сибиряк, Д.Н. Золотуха / Д.Н. Мамин-Сибиряк. – Текст : непосредственный // Рассказы и очерки. – Свердловск : Свердловское книжное издательство, 1953. – С. 9–77.
18. Мамин-Сибиряк, Д.Н. Платина / Д.Н. Мамин-Сибиряк. – Текст : непосредственный // Статьи и очерки. – Свердловск : ОГИЗ, 1947. – С. 332–406.
19. Мельникова, С.В. Образ города и его функционирование в культурно-историческом контексте: к постановке проблемы (на примере Екатеринбурга) / С.В. Мельникова, О.С. Поршнева. – Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. – 2016. – Т. 11. – № 4 (158). – С. 166–172.
20. Минина, О.Ю. Культурно-географические образы городов Свердловской области как ресурс развития туризма – Текст : непосредственный // Вестник Гуманитарного университета. – 2016. – № 1 (12). – С. 105–113.
21. Салмин, Л. Екатеринбург. Имидж города и опыт культурно-символического позиционирования / Л. Салмин. – Текст : электронный // Эффективные коммуникации : журнал факультета связей с общественностью и рекламы УрГУ им. А.М. Горького. – 2010. – № 1 (5). – URL: <http://eff-com.ru/archive/issue5/image/Ekaterinburg-image-goroda-i-ikulturno-istoricheskoe-pozicionirovanie.html> (дата обращения: 13.09.2023).
22. Ферсман, А. Путешествия за камнем / А. Ферсман. – Ленинград : Детская литература, 1956. – 528 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Belaya gvardiya : [sayt]. – Ekaterinburg, 2023. – URL: <https://www.muzkom.net/about/repertoire/belaya-gvardiya> (data obrashcheniya: 31.05.2023). – Текст : elektronnyy

2. Belyaeva, M.A. *Obraz Ekaterinburga: ot istorii k sovremennosti* / M.A. Belyaeva. – Tekst : neposredstvennyy // *Territoriya novykh vozmozhnostey. Vestnik Vladivostokskogo gosudarstvennogo universiteta ekonomiki i servisa.* – 2016. – № 1. – S. 119–127.
3. Vlasova, E. *Sozдание literaturnoy karty Urala v putevoy ocherkistike D.N. Mamina-Sibiryaka* / E. Vlasova. – Tekst : neposredstvennyy // *Quaestio Rossica.* – 2022. – T. 10. – № 5. – S. 1821–1835.
4. Genin, V. *Ural'skaya perepiska s Petrom I i Ekaterinoy I* / V. Genin ; avtor vstupit. stat'i i kommentariyev, sostavitel' M.O. Akishin. – Ekaterinburg : Bank kul'turnoy informatsii, 1995. – 481 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Golikova, S.V. *Formirovanie gornozavodskogo naseleniya Urala kak sotsiokul'turnoy obshchnosti* / S.V. Golikova, V.A. Shkerin. – Tekst : neposredstvennyy // *Ural'skiy istoricheskiy vestnik.* – № 2 (47). – 2015. – S. 118–124.
6. Zharova, A.S. «Simfoniya zavodov i ulits» : kontsept «ural'skiy gorod» v programmnoy muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka : monografiya / A.S. Zharova. – Perm' : PGPU, 2011. – 171 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. *Kantata «Ekaterinburg»*. Muzyka: V. Kobekin. Slova: A. Zastyrets. [Pechatnyy vkladyshe v kompaktnykh diskakh] – Tekst : neposredstvennyy // *Muzykal'noe prinoshenie Ekaterinburgu [Zvukozapis'] : khorovaya muzyka.* – Studiya «Ural» : Ekaterinburg, 1998. – CD-ROOM; 12 sm.
8. Klochkova, Yu.V. *Obraz Ekaterinburga / Sverdlovskaya v russkoy literature (XVIII – seredina XX v.v.) : spetsial'nost' 10.01.01 «Russkaya literatura» : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata filologicheskikh nauk* / Klochkova Yuliya Vladimirovna ; Ural'skiy gosudarstvennyy universitet im. A.M. Gor'kogo. – Ekaterinburg, 2006. – 22 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Kobekin, V. *Kantata «Ekaterinburg»*. Stikhi Arkadiya Zastyrtsa. Dlya chtetsa, solistov, khora i bol'shogo simfonicheskogo orkestra. Partitura [kopiya rukopisi] / V. Kobekin, 1998. – 91 s. – Tekst. Muzyka (znakovaya) : neposredstvennyye [Mesto khran. : Ekaterinburg: Tsentral'naya gorodskaya biblioteka im. A.I. Gertsena, Otdel iskusstva].
10. Kobekin, V. *Kantata «Ekaterinburg» (A. Zastyrets)* / V. Kobekin. – Tekst. Muzyka : elektronnyye // *Muzykal'noe prinoshenie Ekaterinburgu : khorovaya muzyka.* – Ekaterinburg : Ural, 1998. – CD-ROOM; 12 sm.
11. Kovalenko, L.A. *Obraz Sverdlovskaya-Ekaterinburga v sovremennoy dokumental'noy proze Urala* / L.A. Kovalenko. – Tekst : neposredstvennyy // *Filologicheskiy klass.* – 2017. – № 4 (50). – S. 123–129.
12. Korepanov, N.S. *Pervyy vek Ekaterinburga* / N.S. Korepanov. – Ekaterinburg : Bank kul'turnoy informatsii, 2005. – 274 s. – Tekst : neposredstvennyy.
13. Korepanov, N.S. *Gorod posredine Rossii: kul'turno-istoricheskie ocherki* / N.S. Korepanov, V.A. Blinov. – Ekaterinburg : Sokrat, 2007. – 368 s. – Tekst : neposredstvennyy.
14. Krylova, V.D. *Kantata «na sluchay» kontsa XIX – nachala XX veka: rus-skiy variant zhanra* / V.D. Krylova. – Tekst : neposredstvennyy // *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo.* – 2009. – № 3. – S. 274–280.
15. Litovskaya, M.A. «Ne uznal by praded gorod svoyy»: obraz Ekaterinburga/Sverdlovskaya v literature Urala vtoroy poloviny 1940-kh godov / M.A. Litovskaya, Yu.S. Nekrasova. – Tekst : neposredstvennyy // *Ural'skiy istoricheskiy vestnik.* – 2021. – № 1 (79). – S. 97–104.
16. Mamin-Sibiryak, D.N. *Gorod Ekaterinburg* / D.N. Mamin-Sibiryak. – Tekst : neposredstvennyy // *Stat'i i ocherki.* – Sverdlovsk : OGIZ, 1947. – S. 185–246.
17. Mamin-Sibiryak, D.N. *Zolotukha* / D.N. Mamin-Sibiryak. – Tekst : neposredstvennyy // *Rasskazy i ocherki.* – Sverdlovsk : Sverdlovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1953. – S. 9–77.

18. Mamin-Sibiriyak, D.N. Platina / D.N. Mamin-Sibiriyak. – Tekst : nepo-sredstvennyy // Stat'i i ocherki. – Sverdlovsk : OGIZ, 1947. – S. 332–406.

19. Mel'nikova, S.V. Obraz goroda i ego funktsionirovanie v kul'turno-istoricheskom kontekste: k postanovke problemy (na primere Ekaterinburga) / S.V. Mel'nikova, O.S. Porshneva. – Tekst : neposredstvennyy // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 3: Obshchestvennye nauki. – 2016. – T. 11. – № 4 (158). – S. 166–172.

20. Minina, O.Yu. Kul'turno-geograficheskie obrazy gorodov Sverdlovskoy oblasti kak resurs razvitiya turizma – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Gumanitarnogo universiteta. – 2016. – № 1 (12). – S. 105–113.

21. Salmin, L. Ekaterinburg. Imidzh goroda i opyt kul'turno-simvolicheskogo pozitsionirovaniya / L. Salmin. – Tekst : elektronnyy // Effektivnye kommunikatsii : zhurnal fakul'teta svyazey s obshchestvennost'yu i reklamy UrGU im. A.M. Gor'kogo. – 2010. – № 1 (5). – URL: <http://eff-com.ru/archive/issue5/image/Ekaterinburg-image-goroda-i-ikulturno-istoricheskoe-pozicionirovanie.html> (data obrashcheniya: 13.09.2023).

22. Fersman, A. Puteshestviya za kamnem / A. Fersman. – Leningrad : Detskaya literatura, 1956. – 528 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Секретова, Л.А. Особенности поэтики латиноамериканских танцевальных жанров / Л.А. Секретова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 46–53.

УДК 78 (7/8)

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

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Аннотация. Предлагаемая статья выполняет задачу осветить ладоинтонационные и ритмические особенности музыки и танцев Латинской Америки, дать основные характеристики народных форм и жанров.

Ключевые слова: танцевальные жанры; креольская музыка; сальса; румба; танго; сон; милонга; хабанера.

Larisa Sekretova,
Candidate of Pedagogical Sciences, 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

FEATURES OF THE POETICS OF LATIN AMERICAN DANCE GENRES

Annotation. Formation and development of Latin American dance genres Annotation. The proposed article performs the task of highlighting the mode-intonation and rhythmic features of Latin American musical dance genres, to give the main characteristics of folk forms and genres.

Keywords: dance genres; Creole music; salsa; rumba; tango; dream; milonga; habanera.

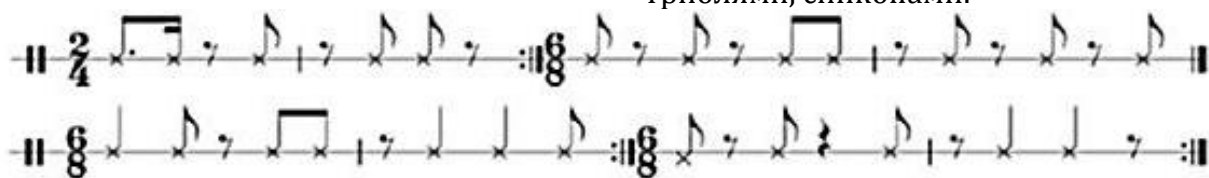
На сегодняшний день латиноамериканские жанры популярной музыки – самба, румба, танго – стали обязательными элементами танцевальных состязаний; звучание латиноамериканских духовых и ударно-шумовых инструментов сегодня уже не воспринимается как нечто экзотическое, а органично вписывается в бытовую практику. Следует отметить, что музыкально-выразительная система латиноамериканских танцев складывалась столетиями. Не менее чем четыре параметра музыкального языка составляли типологические особенности латиноамериканских танцевальных

жанров: ладоинтонационные и ритмические особенности, принципы формообразования, манера и традиции исполнения.

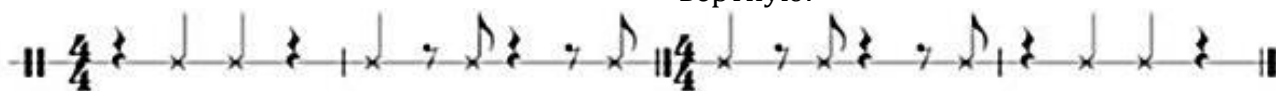
Общепризнанным является мнение, что главным в латиноамериканской музыке является ее неповторимый ритмический стиль, открывающий совершенно новые, дотоле неизвестные, выразительные аспекты ритма. Об этом свидетельствуют знаменитые исследователи-фольклористы – Алехо Карпентьер, Карлос Вега, Фернандо Ортис, [2; 3]. Подобного мнения придерживается исследователь американской музыки В. Конен.

[4]. Авторская аргументация опирается и на вопросы сопоставления ритма и жанра. Центр тяжести исследования И. Кряжевой падает на популярные в Латинской Америке жанры: сальсу, румбу, кубинский сон, захватывая и специфику ритма – особенности моторики, движения танцев и соответственно синкопы, повторяющиеся ритмо-формулы-клише [5]. Другой исследователь латиноамериканской музыки В. Доценко говорит о «доминирующей роли ритмического и тембрального начала» [1].

Так, например, ритм клавес, пятидольный в своей основе, присущ африканскому фольклору, где данному ритмическому рисунку принадлежит главная роль в создании многочисленных образов латиноамериканских танцев.

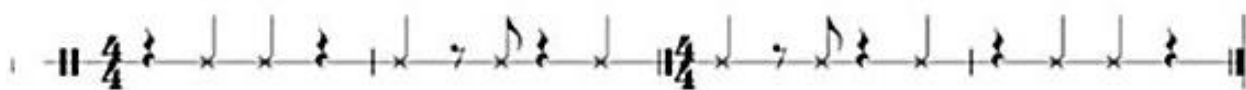


Обозначение ритма клавес тесно переплетается с одноименным кубинским инструментом. Его корни проистекают из традиционных африканских обрядов, сопровождаемых игрой на ударных инструментах. Характерный для клавес звонкий щелкающий звук извлекался путем удара одной эбонитовой палочки о другую.



Двухтактовая ячейка в метре 4/4 специфична: в одном из тактов содержатся две, а в другой – три длительно-

1. 2.



Хотя ритмическая ячейка сохраняется неизменной, модификации клавес в каждом произведении многовариантны.

Клаве (исп. «clave» – ключ) – ритмический паттерн (англ. «pattern» – образец, шаблон), который стал индикатором ритмического стиля афрокубинской румбы, сальсы, сона, мамбо. Под паттернами понимаются некие ритмические ячейки, образующие «сильный» такт из нескольких нот, имеющих ярко выраженный синкопированный рисунок (tresillo). Они выступают в качестве основы для общей структурной композиции.

Законченность и выразительная сила ритма клавес обеспечила его популярность в танцах румбе, сон, тимбе, популярных на Кубе, в бразильских босса нова, самба, в американских мамбо, сальса. Ритм вариантно изменчив, излагается в размерах 2/4, 6/8, 4/4 пунктирами, триолями, синкопами:

Являясь соединительным звеном между инструментами, обрисовывающими басовую мелодико-гармоническую основу композиции и целым пластом ударных, клавес выполняет роль заполняющей середины.

Сон клавес же отличается от румбы клавес тем, что последняя в группе из трех длительностей сменяется на четвертную:

сти. Таковы два варианта одного ритмического рисунка:

Смена клавес встречается не часто и связана, как правило, с границами и цезурами крупных разделов:

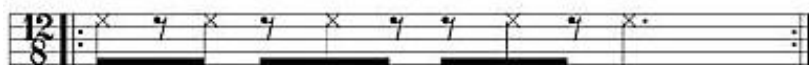
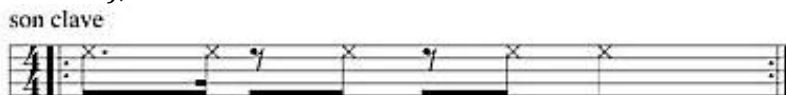


Ритмические мотивы-остинато, ритмические украшения – вот неполный перечень использования clave в современной популярной музыке, в многочис-

ленных стремительных и зажигательных танцевальных композициях.

Во главу угла афро-кубинских композиций берутся, как правило, две известные формулы:

сон clave (son clave);



румба clave (rumba clave)



Характерно их присутствие в трехдольных и двухдольных метрических композициях.

Обе разновидности clave используются в румбе, где являются ключевыми элементами для партии ударных, мелодии и гармонического сопровождения.

Не меньший интерес представляет собой и ладогармоническая основа креольской музыки. В качестве основных можно отметить два звукоряда:

- натуральный мажор с повышенной IV ступенью (лидийский лад);
- особый вид минора, образующего в восходящем движении мелодический, а в нисходящем – дорийский минор.

В фольклорной практике исполнения оба звукоряда были неполными: в мажорном никогда не затрагивались VII ступень и верхняя тоника, в минорном пропускались I и II ступени. Таким образом, звукоряды несколько отличались друг от друга в восходящем движении и полностью совпадали в нисходящем.

Однако важно отметить, что при движении голосов параллельными терциями в нижних голосах появляются натуральная VI ступень в мажоре и натуральная IV ступень в миноре в обоих видах движения:



Движение параллельными терциями, столь часто используемое в музыкальном фольклоре разных народностей, присуще и традициям данного региона. Не менее специфичны, плавны,

изящны и закруглены движения таких танцев, как контрданс, дансон, при неумолимом господстве утонченной фразировки, прихотливых ритмов. Как видно, латиноамериканское и европей-

Напротив, ритмика креольской музыки восточной зоны чаще всего ограничивается двухдольностью, но обнаруживает в ее пределах громадное разнообразие ритмических элементов.

Эта ритмическая формула Антильских островов обычно называется «ритмом контрданса», в Аргентине – «ритмом танго»:

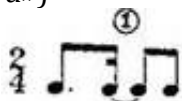


а также с синкопой на вторую четверть:



Последние формулы не типичны для Аргентины, но чрезвычайно распространены во всей атлантической зоне Америки. На них основаны почти все старинные креольские контрдансы, кубинская данса, мексиканский сон, бразильский лунду, а в более поздний период – кубинская румба, бразильская самба, аргентинские милонга и танго, хаба-нера, милонга, машиши. Особенно часто встречаются формулы, отмеченные номерами:

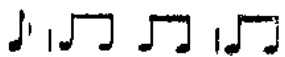
–1 («конга»)

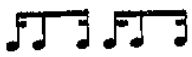


–5 («синкильо»)



Ладовая структура, характер мелодики восточного пласта креольской музыки также имеет свои особенности. Типичные детали мелодической линии – постепенное нисхождение от V ступени к тонике в конце периода, затакты и женские окончания в каждой фразе:



Следующий пример характерен тем, что он сплошь состоит из ритмических фигур , чрезвычайно характерных для всех жанров креоль-



Однако появилась эта формула в атлантической зоне Америки задолго до проникновения сюда первых контрдансов. Вот наиболее распространенные ее варианты:

ской музыки атлантической зоны – песенных и танцевальных. Все три ритмических рисунка являют собой пример господствующей здесь симметричной квадратной структуры периода из четырех равных фраз, причем третья из них, как правило, повторяет первую.

Музыкальная форма дансона имеет в своей основе песенно-танцевальные истоки. Совмещение двух форм – сложной двухчастной и рондо – наивно прямолинейно и восходит к бытовой латиноамериканской традиции предыдущего века. Прочитывается схема АВАСА, где А является вступлением, раздел В – изложением основной темы, С образует контрастный раздел, подобно так называемому академическому «трио». М. Сапнов указывает на явные переключки дансона с классической сложной трехчастной формой с трио. О чем свидетельствует и определенный инструментальный состав вкупе с образным и фактурным контрастом.

Если проводить параллели с современными формами, нетрудно угадать вариант сложной трехчастности, претерпевшей модификации, приводящие к опущению репризы, подобно структуре известного нам регтайма: А В А С D. В этом же ряду назовем контрастирование двух разделов и присутствие объединяющей темы в духе рефрена.

Более зрелые варианты дансона демонстрируют противопоставление, контраст по типу медленно-быстро, причем последний подчеркивался введением свежей ритмической формулы. Контраст усиливался также за счет противопоставления инструментального начала в первом разделе и вокального – во втором.

Особенности развития других современных жанров румбы, сальсы, сон – это принцип, сложившийся исторически и ставший, по выражению В. Доценко, одним из главных «формальных признаков креольской музыки» [1, с. 75]. Он заключается в чередовании двух разделов – «коплы и эстрибильо, соответствующих до известной степени европейским рефрену и припеву и могущих повторяться неограниченное количество раз в зависимости от содержания» [1, с. 75–76]. Подобная структура характерна для ряда разнообразных жанров: дансона, румбы, сона, гуарачи.

Основной принцип формообразования в сальсе проистекает и заключается в контрасте двух разделов: песенного и импровизационного. Второй раздел – центр композиции, кульминация танца.

Резюмируем и другие ясно выраженные приемы, в высшей степени характерные для жанра сальсы: двухчастность, вариантность, рондальность, которая представлена в строении раздела *montuno*, где рефрен поручен хору, а эпизоды – вокалисту.

Целостность композиции сальсы обеспечивают и особенности музыкальной формы, также двухчастной, где явно выявлен баланс между повествовательной первой частью и динамичной импровизацией во второй. Здесь же укажем чередование разделов *tambo* и *montuno*; коллективное и индивидуальное музицирование, импровизационное соло отдельных инструментов. Причудливая мелодико-ритмическая вязь складывается на основе устоявшихся шаблонов-паттернов, где определяю-

щую функцию выполняет ритмическая структура танца.

Все данные признаки в комплексе создают структуру сальсы, румбы, сон, которая является одним из важнейших признаков данных жанров.

С духом и стилем зажигательного танцевального шоу теснейшим образом связана самобытная манера исполнения латиноамериканской музыки. На базе введенных в Латинскую Америку инструментов создавались их новые разновидности, европейский состав которых обогатился перкуссионными инструментами разных регионов – тимбалес, гуиро.

Не менее важное значение среди латиноамериканских музыкальных инструментов имела гитара, выдвинутая на роль музыкального символа латиноамериканских стран и имеющая целый ряд разновидностей, таких, как кубинский трес, мексиканский гитаррон и харана, андская чаранго, панамская мехорана, венесуэльская куатро, пуэртори-канская сейс. А также большое количество других разновидностей: рекинто, бандолас, лаудес, гитаррильяс, бандурильяс. Каждый из представленных инструментов обладает исполнительскими приемами звукоизвлечения, отличным тембровым колоритом, специфическими особенностями конструкции.

В неразрывной связи с мелодико-интонационной системой и формой находится и свойственная креольской гитаре и трес манера игры «расгеадо» – пульсация с перебором струн – одна из древнейших традиций музицирования Латинской Америки.

Фундаментально важную роль в сакральной культовой практике имела исполнительская манера на ударных и перкуссионных инструментах: бата, бонго. Последние отличаются друг от друга только регистром и тембром: бата имеет большие размеры и обладает низким тембром звучания, а бонго – меньшим размером и более высоким регистром

Всем танцам свойственен особый тип ансамбля, обусловленный контрастом инструментальных пластов: духовые инструменты составляют единство с перкуссией, партия фортепиано увязана с басовым голосом – стержнем композиции.

Подобным латиноамериканским ансамблям удавалось путем сопоставления и постепенного усложнения мелодико-ритмических и оркестровых вари-

антных преобразований достигать огромного напряжения, нагнетания; неповторимость звучания рождалась благодаря мастерству и природной самобытности музыкантов. Темперамент исполнителей, внутренняя свобода и раскрепощенность порождали некий диалог со слушателями и танцорами, пробуждающий в них живой отклик на музыкальное сопровождение.

Литература:

1. Доценко, В.Р. Творчество латиноамериканских композиторов второй половины XX века / В.Р. Доценко. – Текст : непосредственный // История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. – Москва : Музыка, 2010. – 368 с. – С. 224–349.

2. Карпентьер, А. Избранные произведения : [в 2 томах] / А. Карпентьер. – Москва : Художественная литература, 1974. – Т. 2 – 260 с. – Текст : непосредственный.

3. Карпентьер, А. Музыка Кубы / А. Карпентьер. – Москва : Музгиз, 1962. – 164 с. – Текст : непосредственный.

4. Конен, В.Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В.Д. Конен. – Москва : Музыка, 1965. – 525 с. – Текст : непосредственный.

5. Кряжева, И.А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Кряжева Ирина Алексеевна ; Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 2007. – 293 с. – Текст : непосредственный.

6. Коровкин, В. Корни блюза. Опыт исследования афроамериканского фольклора / В. Коровкин. – Текст электронный // Сетевой журнал «Полный джаз» JAZZ.RU : [сайт]. – Москва. – 2001. – 14 февраля. – URL: <http://www.jazz.ru/mag/106/read.htm> (дата обращения: 26.09.2023).

7. Леон, А. Музыка кубинских негров / А. Леон. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура стран Латинской Америки : сборник статей / сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – Москва : Музыка, 1974. – С 84–91.

8. Сапонов, М.А. Современное кубинское музыкознание / М.А. Сапонов. – Текст : непосредственный // Музыка стран Латинской Америки : сборник статей / сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – Москва : Музыка, 1983. – С. 21–38.

References:

1. Dotsenko, V.R. Tvorchestvo latinoamerikanskikh kompozitorov vtoroy poloviny XX veka / V.R. Dotsenko. – Tekst : neposredstvennyy // Istoriya muzyki Latinskoy Ameriki XVI–XX vekov. – Moskva : Muzyka, 2010. – 368 s. – S. 224–349.

2. Karpent'er, A. Izbrannyye proizvedeniya : [v 2 tomakh] / A. Karpent'er. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1974. – T. 2 – 260 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Karpent'er, A. Muzyka Kuby / A. Karpent'er. – Moskva : Muzgiz, 1962. – 164 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Konen, V.D. Puti amerikanskoy muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury SShA / V.D. Konen. – Moskva : Muzyka, 1965. – 525 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Kryazheva, I.A. Muzyka Ispanii i Latinskoy Ameriki. Istoricheskie ocherki : spetsial'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni doktora iskusstvovedeniya / Kryazheva Irina Alekseevna ; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo. – Moskva, 2007. – 293 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Korovkin, V. Kornii blyuza. Opyt issledovaniya afroamerikanskogo fol'klora / V. Korovkin. – Tekst elektronnyy // Setevoy zhurnal «Polnyy dzhaz» JAZZ.RU : [sayt]. – Moskva. – 2001. – 14 fevralya. – URL: <http://www.jazz.ru/mag/106/read.htm> (data obrashcheniya: 26.09.2023).

7. Leon, A. Muzyka kubinskikh negrov / A. Leon. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'naya kul'tura stran Latinskoy Ameriki : sbornik statey / sost., obshch. red. i primech. P. Pichugina. – Moskva : Muzyka, 1974. – S 84–91.

8. Saponov, M.A. Sovremennoe kubinskoe muzykoznanie / M.A. Saponov. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka stran Latinskoy Ameriki : sbornik statey / sost., obshch. red. i primech. P. Pichugina. – Moskva : Muzyka, 1983. – S. 21–38.

Для цитирования: Флоря, Е.П. Ассоциативное мышление и его аспекты в живописи / Е.П. Флоря, С.П. Кожокару – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 54–61.

УДК 159.955

Флоря Елеонора Петровна,
доктор искусствоведения, профессор;
Музыкальная Академия. Театр, Изобразительное искусство,
профессор кафедры искусствоведения и художественно-теоретических дисциплин
E-mail: eleonora.florea@mail.ru
Республика Молдова, г. Кишинэу

Кожокару Стела Петровна,
Международный Независимый Университет Молдовы,
аспирант
E-mail: cojocar_u_stela@mail.ru
Республика Молдова, г. Кишинэу

АССОЦИАТИВНОЕ МЫШЛЕНИЕ И ЕГО АСПЕКТЫ В ЖИВОПИСИ

Аннотация. Психологи утверждают, что умственная деятельность человека основана на ассоциациях, считая их главным механизмом функционирования сознания и психики. Ассоциация представляет собой психологическую связь между различными предметами и явлениями, основанную на опыте человека, которая выражается в том, что появление в сознании одного представления влечет за собой появление другого. В основе художественного творчества лежит именно мышление, основанное на ассоциациях.

Ассоциативное мышление, односторонне зависимое от ассоциативного восприятия, представляет собой особый тип мышления, формирующийся путем создания ассоциативных связей между предметами и явлениями окружающего мира. В искусстве и живописи оно дает возможность создавать нечто новое, генерировать нестандартные идеи, неординарные пластические решения и нетривиальные подходы.

Ключевые слова: ассоциация; ассоциативное восприятие; ассоциативное мышление; ассоциативная композиция.

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

Stela Kozhokaru,
International Independent University of Moldova,
Postgraduate Student
E-mail: cojocar_u_stela@mail.ru
Moldova, Chisinau

ASSOCIATIVE THINKING AND ITS ASPECTS IN PAINTING

Annotation. *Psychologists claim that human mental activity is based on “associations”, considering them the main mechanism for the functioning of consciousness and psyche. Association is a psychological connection between various objects and phenomena, based on human experience, which is expressed in the fact that the appearance in the mind of one idea entails the appearance of another. The basis of artistic creativity is precisely thinking based on associations.*

Associative thinking, one-sidedly dependent on associative perception, is a special type of thinking that is formed by creating associative connections between objects and phenomena of the surrounding world. In art and painting, it makes it possible to create something new, generate non-standard ideas, extraordinary plastic solutions and non-trivial approaches.

Keywords: *association; associative perception; associative thinking; associative composition.*

Психологи утверждают что умственная деятельность человека основана на ассоциациях, считая их главным (или даже единственным) механизмом функционирования сознания и психики. Ассоциация (от лат. associatio – соединение) представляет закономерную связь, возникающую вследствие опыта индивида, между двумя содержаниями сознания (ощущениями, представлениями, мыслями, чувствами и т. п.), которая выражается в том, что появление в сознании одного из содержаний влечет за собой и появление другого [17, с. 1]. Согласно словарю психологии, ассоциация представляет собой психологическую связь между различными предметами и явлениями, основанную на собственном опыте человека; свойство разных психических явлений объединяться [10, с. 63]. Согласно философскому словарю, ассоциация представляет собой связь между представлениями, идеями, явлениями и т. д., отражение взаимной связи предметов и явлений действительности [15, с. 40]. В энциклопедическом словаре ассоциация определяется как психологическая связь, возникающая между двумя и более психическими явлениями; где каждый предмет, элемент, форма и т. д. выражает определенные характеристики и ассоциации [12, с. 256].

Психический феномен ассоциаций был впервые описан Платоном и Ари-

стотелем, но сам термин был введен в 1698 Дж. Локком; А. Бэн выделяет понятие «творческие ассоциации» в особую категорию, образование которых объясняет «спонтанной активностью ума». Русский ученый И.П. Павлов считал, что ассоциации лежат в механизме образования условных рефлексов. Ассоциация, таким образом, представляет собой психическую взаимосвязь идей, феноменов, предметов, форм и т. д. *Психологические ассоциации* разделяются по своему характеру, определяя их тип: *смежные, сходные и контрастные*; они и лежат в основе феномена ассоциативного восприятия и мышления [13, с. 34]. Ассоциативное восприятие и мышление очень важны для развития человеческого потенциала, воображения и фантазии – факт, который с успехом применяется в творчестве, педагогике, образовании, арт-терапии. Многие психологи в настоящее время используют ассоциации и ассоциативные техники как методы психанализа, считая их проекциями внутренних проблем, часто неосознаваемых и бессознательных. Исследователи данной области считают вербальные представления принадлежащими сознательному, а визуальные – бессознательному. Многие психологи (К.Г. Юнг, З. Фрейд, Ф. Гальтон), рассматривают метод ассоциаций как отражение внутренних психологических проблем, которые прояв-

ляются на поверхности в виде графических символов и образов; содержание бессознательного передается именно через зрительные образы и ассоциации [1, с. 16].

Исследователи семиотики (Ф. Соссюр, У. Еко) рассматривают ассоциацию как «определенный язык, закрепленный в мозгу, сущность действительности» [14, с. 331]. Дж. Мальцман (1960) и А. Медник (1962) считают, что любое творчество – это ассоциативный процесс, выделяя тип творческих художественных ассоциаций в отдельную категорию, основанных на: 1) случайности (случайные ассоциации); 2) сходстве; 3) символах [9, с. 46]. Применение ассоциативных методов в искусстве базируется на метафорических и символических образах, давая более обширные семантические решения, внося некоторую двусмысленность в интерпретации художественного произведения.

Л.Л. Гурова, Л.М. Веккер, Н.И. Джинкин, С.М. Шалиутин и другие исследователи выявили, что в процессе мышления человек, намеренно или нет, использует определенную семиотическую систему – код представлений и образов, моделей, схем, фигур, графических элементов, абстрактных форм – результат образного мышления, которое является продуктом правого полушария человеческого мозга. Оба типа мышления: понятийно-вербальное и образно-представительное органически связаны друг с другом и аргументируются функциональной асимметрией мозга, поскольку это разные функции левого и правого полушария. Функциональная специализация полушарий головного мозга человека дает возможность смотреть на мир с двух разных точек зрения: через вербально-грамматическую логику и через интуитивную, образную, с пространственным видением целого [18, с. 49]. Таким образом, творческий акт – это всегда диалог между сознанием (дирижером творения)

и подсознанием (исследователем новых сфер).

Художественное мышление существенно отличается от других видов мышления, научного, например. Художник описывает внутренний мир, а наука раскрывает конкретные внешние факты и явления. Таким образом, художественный язык характеризуется множеством значений и имеет относительную «свободу» в передаче информации [5, с. 20]. Специфической особенностью художественного мышления является его метафорический характер, подчеркнутый Аристотелем и Гегелем [5, с. 92]. *В основе художественного творчества лежит именно мышление, основанное на ассоциациях.* Художественное мышление всегда имеет аллегорический, метафорический, ассоциативный и символический смысл. Ассоциативное мышление, односторонне зависимое от ассоциативного восприятия, воображения и фантазии, представляет собой особый тип мышления, формирующийся путем создания особых ассоциативных связей между предметами и явлениями окружающего мира, хранящимися в памяти человека, с самого раннего детства. Ассоциативное мышление в искусстве и живописи благодаря своим специфическим свойствам дает возможность создавать новое, генерировать нестандартные идеи, неординарные пластические решения, нетривиальные подходы [16, с. 230].

Нестандартность видения ассоциативного мышления позволяет решить композиционную задачу более эффективно, создает уникальные связи между предметами, явлениями, формами [6, с. 51], позволяет качественно воспринимать информацию; способствует развитию фантазии, воображения, памяти, внимания. *Ассоциации, таким образом, становятся характерной и существенной чертой художественного мышления.* Уровень развития ассоциативного мышления разный: у художников-

сюрреалистов, символистов, абстракционистов он преувеличен, у художников реалистического жанра он другой. Ассоциативное мышление в основном интуитивно, а интуиция является актом подсознания. Ассоциации – это мосты, связывающие полученную информацию с уже существующей в мозгу, хранящейся на разных уровнях психики человека: сознательном, бессознательном, подсознательном. В сознании человека ассоциации следуют друг за другом в непрерывном ритме и всегда выступают как реакция на различные внешние или внутренние раздражители. В искусстве ассоциации – эффективный метод абстрагирования образов; абстрактное мышление оперирует также различными ассоциациями; поэтому возникает закономерная циклическая связь между основными композиционными формами, присутствующими в живописи – абстрактно-формально-ассоциативной; а ассоциативная живопись представляет собой нечто среднее между абстрактным и фигуративным [16, с. 234].

Исследователь Т. Виану считал ассоциации внеэстетической составляющей процесса художественной рецепции, коррелятивным фактором с элементами произведения искусства, считая, что «эстетический объект содержит в себе некую ассоциативную виртуальность, которая поляризует вокруг себя только те ассоциации, которые ему подходят» [3, с. 316]. Ассоциативное восприятие и ассоциативное мышление устанавливают связи между явлениями и объектами, которые часто случайно сосуществуют, за что некоторые исследователи считают их формой магического мышления (ассоциативное мышление является одной из его причин и объяснений (антрополог Эдвард Бернетт Тайлор, 1832–1917); именно установлением отношений, не существующих в действительности), и гениев (нестандартными решениями и связями).

Ассоциации как в искусстве, так и в психологии, *могут образовываться посредством механизмов аналогии, сходства и контраста*; они могут быть внутренними (связанными с внутренним миром) и внешними (являются отражением разных качеств физического мира) [8, с. 91]; они могут образовываться в результате взаимосвязи разных психических процессов и чувств (зрительные, звуковые, обонятельные, вкусовые, тактильные и т. д.), сюда можно причислить явление синестезии (когда один раздражитель может вызывать различные ассоциации – музыка, например, вызывает видение цветных образов), определяемое некоторыми теоретиками как сверхчувственное, мистическое восприятие. Применение ассоциативного мышления в живописи способствует решению сложных пластических задач, приводит к нестандартным решениям, оригинальным идеям и новым замыслам, к спонтанному изображению внутренних переживаний художника; содействует более полному раскрытию художественной композиции. Скрытые послания ассоциативной художественной композиции поднимают на новый уровень акты воображения и фантазии, обеспечивают постоянный поиск новых выражений и пластических решений, новых характеристик образного и абстрактного, интерпретаций и смыслов.

Ассоциативный художественный язык представляет собой универсальную структуру, представляющую собой оригинальные ассоциативные формы: метафоры, символы, пластические знаки, ассоциации, особые психологические связи, материализованные в графических, изобразительных знаках и символах различных этносов и культурных систем [7, с. 124]. В пластическом искусстве формы, их неопределенные контуры, пропорции и размеры, их нестандартные представления вызывают неопределенность и мгновенно приводят к подклю-

чению ассоциативного восприятия, таким образом знак формы и цвета начинает соответствовать определенному смысловому и эмоциональному значению. Восприятие художественного образа, его воздействие на психику человека и его мыслительная обработка вызывают особые реакции и психологические эффекты (что успешно используется арт-терапией и современными лечебными психотехниками).

Используя метод ассоциаций, художник может создать новую философию и выразительные субъективные реальности. Присутствие ассоциаций в искусстве некоторые считают сюрреалистическим и сверхматериальным, перенося таким образом художественную реальность с интеллектуальных уровней человеческого существования на философские. Эти значимые и многоуровневые «связи» могут быть неосознанными, поэтому художник может проецировать на холст свои внутренние переживания из подсознательного или бессознательного, иногда достигая и архетипических уровней (тесты, основанные на ассоциациях, обеспечивают это и психологам, и художникам) [7, с. 125]. Ассоциативные образы не всегда могут быть восприняты и интерпретированы правильно – художник выражает собственные ассоциации с определенным чувством, явлением и т. п., близкими или контрастными по содержанию, эмоциональному тону, которые иногда логически не имеют ничего общего. Ассоциации составляют суть символично-художественного ассоциативного мышления, отчетливо просматриваются у символистов, сюрреалистов, абстракционистов и т. д. В абстрактных и фигурных композициях легко выявить цветовые ассоциации геометрических фигур и линий, форм, которые зачастую представляют собой закодированное послание художника. Иногда ассоциации бывают личностные для художника, не специфичные для общечеловеческого, и

не всегда могут быть полностью или адекватно поняты зрителем, например: желтая айва на картинах Михая Греку – символ детства («Гутуйе», 1957 г.); желтый цвет у Ван Гога – символ дружбы («Подсолнух», 1888 г.); желтый цвет у Франца Марка – символ женственности и пассивности («Желтая корова», 1911 г.).

Художественный образ ассоциативен по своей природе [2, с. 209]; он улавливает те невидимые связи, которые могут представлять собой собрание разных элементов, воспоминаний и отдельных психических структур, обретая таким образом новые смысловые значения. Ассоциативное мышление внесло чувствительность психики человека в искусство; линии, цвета, формы, ритмы, постановки композиций, обретая тем самым двойной смысл. Художественное ассоциативное мышление создает новые структуры или переосмысливает существующие, обогащает их смыслы посредством новых подходов в процессе творчества – сравнений, притч, подобий, метафор, символов, знаков и т. д. Внедрение ассоциативного мышления в живопись приводит к свободным композициям из цветных пятен и линий, написанными легкими приемами (монотипия, разбрызгивание, флуид-арт, жестовая живопись, автоматическое письмо и т. д.) и могут вызывать различные ассоциации [7, с. 126].

Ассоциативные живописные композиции близки к абстрактным по своим свободным творческим приемам, а к образным – по семантике символов и форм. Художники сегодня считают присутствие ассоциации в произведениях одной из отличительных черт современного искусства, где зритель становится активным участником творческого процесса и полностью включен в действие, посредством ассоциативного восприятия и мышления. Зритель, таким образом, заинтересован во включенности в действие, где посредством собственных

ассоциаций и воображения считывает художественный посыл и скрытую информацию произведения, расшифровывает его и получает смысл творения. Отношение к беспредметной живописи в обществе всегда было сложным. Многие не видят в абстрактных работах большого совершенства, некоторым просто любопытно узнать, что скрыто во внутреннем мире художника. Абстрактно-ассоциативная живопись стала для художников возможностью выразить свои чувства через точные знаки, неопределенные формы и изображения, дополняя творческие аспекты интуитивными элементами выражения.

Возникает новая реальность, берущая свое начало из глубин человеческо-

го существования, где всегда есть загадка, неразгаданная тайна; из подсознания, трансформированная в цветочные пятна, абстрактные формы, беспредметные представления, эфемерные, кристаллизованные из индивидуальных чувств и представлений художника. Ведь любое произведение искусства является загадкой не только для публики, но зачастую и для автора, особенно в случае ассоциативно-абстрактных композиций. Эти работы никогда не раскрывают всё, но в случае принятия её языка, ассоциативная живопись раскрывает множественный мир, богатый смыслами, созданный на границе реального и нереального.

Литература:

1. Абт, Т. Введение в юнгианскую интерпретацию рисунков / Т. Абт. – Бухарест : Trei, 2019. – 394 с. – Текст : непосредственный.
2. Боров, И. Эстетика / И. Боров. – Кишинев : Картеа Молдовенеаскэ, 1979. – 427 с. – Текст : непосредственный.
3. Виану, Т. Эстетика / Т. Виану. – Бухарест : Оризонтурь, 2011. – 432 с. – Текст : непосредственный.
4. Делакура, А. Психология искусства / А. Делакура. – Бухарест : Меридиан, 1983. – 98 с. – Текст : непосредственный.
5. Крамар, М. Психология стилей человеческого мышления и действия / М. Крамар. – Яссы : Полиром, 2002. – 209 с. – Текст : непосредственный.
6. Кандинский, В. Духовное в искусстве / В. Кандинский. – Бухарест : Меридиан, 1994. – 129 с. – Текст : непосредственный.
7. Кожокару, С. Ассоциативное психосенсорное восприятие и ассоциативное мышление: их влияние на изобразительные визуальные образы / С. Кожокару. – Текст : электронный // Интертекст. – 2022. – № 1 (59). – С. 124. – URL: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/6588/. – Дата публикации: 01.12.2022 г.
8. Лурия, А. Язык и знания / А. Лурия. – Москва : Московский университет, 1979. – 320 с. – Текст : непосредственный.
9. Мунтяну, А. Введение в креатологию / А. Мунтяну. – Тимишоара : Августа, 1999. – 362 с. – Текст : непосредственный.
10. Попеску-Невеану, П. Словарь психологии / П. Попеску-Невеану. – Бухарест : Альбатрос, 1978. – 387 с. – Текст : непосредственный.
11. Попеску, Г. Психология творчества / Г. Попеску. – Бухарест : Фонд Ромыния де Мыне, 2004. – 144 с. – Текст : непосредственный.
12. Румынский энциклопедический словарь. В 4 томах. Том 1. А–С. – Бухарест : Политика, 1962. – 880 с. – Текст : непосредственный.

13. Силлами, Н. Психологический словарь / Н. Силлами. – Бухарест : Универс, 1996. – 352 с. – Текст : непосредственный.
14. Соссюр, Ф. Сочинения по общему языкознанию / Ф. Соссюр. – Яссы : Полиром, 2003. – 352 с. – URL: https://monoskop.org/images/6/6c/Saussure_Ferdinand_de_Scieri_de_lingvistica_generala.pdf (дата обращения: 14.05.2020). – Текст : электронный.
15. Флю, А. Словарь философии и логики / А. Флю. – Бухарест : Хуманитас, 1999. – 368 с. – Текст : непосредственный.
16. Флореа, Э. Ассоциативное мышление и его подход в живописи / Э. Флореа, С. Кожокару. – Текст : электронный // Интертекст. – 2019. – № 3/4 (51/52). – С. 230. – URL: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4177. – Дата публикации: 08.12.2018 г.
17. Что такое ассоциации в психологии. Ассоциации к слову. – Текст : электронный // Советы психолога : [сайт]. – URL: <http://psychologist.tips/3491-chto-takoe-assotsiatsii-v-psihologii-assotsiatsii-k-slovu.html> (дата обращения: 01.06.2022)..
18. Эдвардс, Б. Откройте в себе художника / Б. Эдвардс. – Минск : Попурри, 2020. – 368 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Abt, T. Vvedenie v yungianskuyu interpretatsiyu risunkov / T. Abt. – Bukharest : Trei, 2019. – 394 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Borev, I. Estetika / I. Borev. – Kishinev : Kartea Moldoveneaske, 1979. – 427 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Vianu, T. Estetika / T. Vianu. – Bukharest : Orizontur', 2011. – 432 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Delakrua, A. Psikhologiya iskusstva / A. Delakrua. – Bukharest : Meridian, 1983. – 98 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Kramar, M. Psikhologiya stiley chelovecheskogo myshleniya i deystviya / M. Kramar. – Yassy : Polirom, 2002. – 209 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Kandinskiy, V. Dukhovnoe v iskusstve / V. Kandinskiy. – Bukharest : Meridian, 1994. – 129 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Kozhokaru, S. Assotsiativnoe psikhosensornoe vospriyatie i assotsiativnoe myshlenie: ikh vliyanie na izobrazitel'nye vizual'nye obrazy / S. Kozhokaru. – Tekst : elektronnyy // Intertekst. – 2022. – № 1 (59). – S. 124. – URL: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/6588/. – Data publikatsii: 01.12.2022 g.
8. Luriya, A. Yazyk i znaniya / A. Luriya. – Moskva : Moskovskiy universitet, 1979. – 320 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Muntyanu, A. Vvedenie v kreatologiyu / A. Muntyanu. – Timishoara : Avgusta, 1999. – 362 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Popesku-Neveanu, P. Slovar' psikhologii / P. Popesku-Neveanu. – Bukharest : Al'batros, 1978. – 387 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Popesku, G. Psikhologiya tvorchestva / G. Popesku. – Bukharest : Fond Romyniya de Myne, 2004. – 144 s. – Tekst : neposredstvennyy.
12. Rumynskiy entsiklopedicheskiy slovar'. V 4 tomakh. Tom 1. A–C. – Bukharest : Politika, 1962. – 880 s. – Tekst : neposredstvennyy.
13. Sillami, N. Psikhologicheskiy slovar' / N. Sillami. – Bukharest : Univers, 1996. – 352 s. – Tekst : neposredstvennyy.

14. Sossyur, F. Sochineniya po obshchemu yazykoznaniyu / F. Sossyur. – Yassy : Polirom, 2003. – 352 s. – URL: https://monoskop.org/images/6/6c/Saussure_Ferdinand_de_Scrieri_de_lingvisica_generala.pdf (data obrashcheniya: 14.05.2020). – Tekst : elektronnyy.
15. Flyu, A. Slovar' filosofii i logiki / A. Flyu. – Bukharest : Khumanitas, 1999. – 368 s. – Tekst : neposredstvennyy.
16. Florea, E. Assotsiativnoe myshlenie i ego podkhod v zhivopisi / E. Florea, S. Kozhokaru. – Tekst : elektronnyy // Intertekst. – 2019. – № 3/4 (51/52). – S. 230. – URL: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_numar_revista/28/4177. – Data publikatsii: 08.12. 2018 g.
17. Chto takoe assotsiatsii v psikhologii. Assotsiatsii k slovu. – Tekst : elektronnyy // Sovety psikhologa : [sayt]. – URL: <http://psychologist.tips/3491-chto-takoe-assotsiatsii-v-psihologii-assotsiatsii-k-slovu.html> (data obrashcheniya: 01.06. 2022)..
18. Edvards, B. Otkroyte v sebe khudozhnika / B. Edvards. – Minsk : Popurri, 2020. – 368 s. – Tekst : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Для цитирования: Бирюков, М.Ю. Теоретические аспекты развития и становления декоративной техники. Барельефная живопись как разновидность декоративно-прикладного искусства / М.Ю. Бирюков. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 62–65.

УДК 75.016.2:745/749

Бирюков Михаил Юрьевич,
член Профессионального союза художников России,
кандидат педагогических наук, доцент;
ФГБОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет»,
доцент кафедры дополнительного образования детей и взрослых
E-mail: birukovmu@rambler.ru
Россия, ЛНР, г. Луганск

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ ТЕХНИКИ. БАРЕЛЬЕФНАЯ ЖИВОПИСЬ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В статье описана история формирования и развития скульптурной лепнины и живописной росписи, послужившими основой для возникновения и становления декоративной техники «барельефная живопись», даны рекомендации по использованию данной техники у студентов художественно-педагогических специальностей.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство; живописная роспись; скульптурная лепнина; барельефная живопись; орнаментальные и сюжетные композиции; декоративность.

Mikhail Biryukov,
Member of the Professional Union of Artists of Russia,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Lugansk State Pedagogical University,
Associate Professor of the Department of Additional Education of Children and Adults
E-mail: birukovmu@rambler.ru
Russia, LPR, Lugansk

THEORETICAL ASPECTS OF DEVELOPMENT AND FORMATION OF DECORATIVE TECHNIQUES BAS-RELIEF PAINTING AS A VARIETY OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS

Annotation. The article describes the history of the formation and development of sculptural stucco molding and pictorial painting, which served as the basis for the emergence and development of the decorative technique of bas-relief painting, and provides recommendations for the use of this technique among students of artistic and pedagogical specialties.

Keywords: decorative and applied arts; painting; sculptural stucco; bas-relief painting; ornamental and subject compositions; decorativeness.

Декоративно-прикладное искусство существовало уже на ранней стадии развития человеческого общества и на протяжении многих веков являлось важнейшей областью художественного творчества. Его произведения имеют не только эстетическую ценность, но и практическое применение.

Декоративность является одним из главных художественных средств произведений декоративно-прикладного искусства. Она присуща и произведениям изобразительного искусства, как станковым, так и монументально-декоративным (скульптурная барельефная лепнина, живописная роспись, витраж, мозаика и т.д.), которые вступают во взаимосвязь с архитектурой и образуют художественный ансамбль.

Одним из основных видов декоративно-прикладного искусства является декоративная роспись – орнаментальные и сюжетные композиции, создаваемые средствами живописи на различных частях архитектурных сооружений, а также на изделиях декоративно-прикладного искусства [2, с. 121]. В декоративной росписи ярко выражена декоративность, которая по совокупности художественных свойств направлена на усиление художественной выразительности произведений пластических искусств. В свою очередь декоративная роспись подразделяется на плоскостную и объемную живопись – живописную роспись и скульптурную лепку, соответственно.

В процессе написания статьи мы опирались на исследования А.Ю. Архипова, В.В. Визера, А.Н. Волкова, Д.М. Кардовского, Г.В. Беды, К.Ф. Юона и др.

Целью статьи является ознакомление с историей формирования и характерными чертами скульптурной лепнины и живописной росписи, послужившими основой для возникновения декоративной техники барельефная живопись.

Живописная роспись – живопись, целью которой является украшение интерьера и дополнение к дизайну, что в

большей степени является определяющим фактором при выборе сюжета изображения и техники исполнения [4, с. 5].

Пути становления и развития живописной росписи насчитывает многие тысячелетия. К наиболее древним ее образцам относятся изображения животных, которые были нанесены на стены и потолки пещер первобытными людьми. Такие изображения выполнялись в виде рельефа или выцарапывались острием орудия на камнях, наносились красной глиной, черной копотью или коричневой, изготовленной путем смешивания первых двух красок, с добавлением жира или костного мозга. Эти сравнительно простые, но не менее реалистические изображения животных и растений уже в полной мере могут быть названы живописной росписью.

Росписи древних египтян более разработаны и носят условный характер: лицо рисовалось в профиль, а глаза и плечи изображались в анфас, при этом ноги рисовались в профиль. Невзирая на эти условности, роспись египтян не лишена реализма касаясь передачи движений разных фигур и характеристике типов лица, во внешнем виде животных и птиц, с характерными им повадками, присущими позами.

Античная Греция и Древний Рим также широко прославились живописной росписью в украшении жилых и общественных зданий. В тот период получает значимое развитие живописный орнамент и декоративные композиции, которыми покрывали стены и своды. В этой новой технике мозаика с пола перешла на стены и своды сооружений, предоставив возможность создавать декоративную подлинную живопись. Вскоре к цветным камням, использованным в мозаике, стали добавлять кусочки стекла, которые специально заготавливали в большом разнообразии оттенков, включая золотые и серебряные цвета [4, с. 10].

В Западной Европе, в период раннего средневековья, живописная роспись

как вид стенной росписи встречается довольно редко, ее оттеснили витражи, из-за чего живопись на стенах практически не освещалась, как следствие не производила должного впечатления.

На Руси живописная роспись начала развиваться несколько ранее, чем в Западной Европе, предположительно продолжив практику декоративной живописи Византии. Русские мастера сразу начали использовать в живописной росписи реальное направление, отдавая предпочтение простоте и ясности выражений своих идей. Воспроизводимые образы в изображениях с религиозным подтекстом индивидуализируются, их прообразами становятся окружающие мастеров соотечественники. Их мимика, пантомимика, сначала еще несколько условная и несвязанная, вскоре приобретают свободу и динамизм.

Наряду с живописной росписью развивается и скульптурная лепнина, так как она может являться главным акцентом оформления или играть вспомогательную роль – быть частью художественной росписи, элементом художественной штукатурки или же декоративным объектом, дополняющим оформление. Элементы этой техники дошли до наших дней в храмах Древнего Египта, в декоре гробниц фараонов. Скульптурная барельефная лепнина использовалась и в других культурах – в качестве фризов на фасадах храмов в Древней Греции и Риме.

Скульптурная лепнина все также актуальна и в современной городской среде, она гармонично вливается в интерьеры, выполненные в разной стилистике. Выступающие из стен изображения украшают и постаменты памятников, и колонны, и стелы, и стены домов [1, с. 215]. Барельефная роспись может воссоздать практически любое изображение. В том числе традиционный пейзаж или натюрморт, изображения растений и животных, полотна известных мастеров, узоры или даже сюжетные эпизоды из жизни.

Рельеф (фр. *rilifer*, от лат. *rilievare* – приподнимать) – это выпуклое или углубленное изображение на плоскости, что обуславливает иной, в сравнении с круглой скульптурой, художественный метод [2, с. 130].

Если раньше в большинстве своем рельеф вытесывался из камня, то сейчас техника стала гораздо доступнее. Современные художники используют в качестве основы барельефной росписи гипс и штукатурку. Названные материалы выгодно отличаются податливостью и особой прочностью после застывания. Скульптурная барельефная лепнина может быть выполнена в сочетании с композициями стен, потолка, фронтона, свода, арки и других частей архитектурного сооружения, также может быть вполне самостоятельным скульптурным произведением. Завершающим этапом работы над скульптурной барельефной лепниной является ее декоративная обработка.

Принцип барельефной лепнины на стене состоит в том, что сначала изготавливается рельефное изображение, далее рельефные элементы расписываются в различных техниках. На следующем этапе барельефная лепнина затирается специальным тонированным воском. Используется воск с разной степенью тонировки, что позволяет получить необходимый декоративный эффект. На завершающем этапе работы наносится слой финишного воска, защищающий барельефную роспись. Барельеф в интерьере может иметь подсветку, для акцента в объеме [1, с. 217].

Разновидностью скульптурной барельефной лепнины в определенной степени следует считать объемные декоративные картины (панно). Эти оригинальные картины не только украшают интерьер, но и являются центральной частью интерьерной концепции, от которой зависит весь дальнейший путь по созданию интерьерного решения. Сочетание живописной росписи и барельефной композиции стало довольно попу-

лярным направлением в декоре стен современных интерьеров.

Таким образом, рассматривая истоки возникновения и развития барельефной лепнины, живописной росписи, можем сделать вывод, что их синтезом является барельефная живопись, которая составляет особую отрасль декоративно-прикладного искусства, а сочетание этих двух видов еще с древних времен получило широкое распространение в обустройстве быта человека.

В заключение следует отметить, что объемная живопись по своим задачам близка к живописной картине: имеет плановость, создает иллюзию пространства. В ней могут сочетаться принципы барельефа и горельефа, может быть введен архитектурный, пейзажный или абстрактный фон. Являясь самостоятельным произведением, не связанным с архитектурой, она может быть размещена для экспонирования в любом современ-

ном гражданском или жилом интерьере в качестве живописной картины.

Перспективным, на наш взгляд, является дальнейшее использование материалов при преподавании дисциплин «Специальные технологии в декоративно-прикладном искусстве», «Современные технологии в декоративно-прикладном искусстве», «Технология художественной росписи» у студентов специальности 44.04.04 «Профессиональное обучение (по отраслям)»; в магистерских программах «Технологии художественной обработки материалов» и «Декоративно-прикладное искусство в дополнительном образовании», «Арт-дизайн в пространстве культуры», «Проектирование и изготовление декоративных изделий» у студентов специальности 44.04.01 «Педагогическое образование»; в магистерской программе «Педагогика дополнительного образования» очной формы обучения.

Литература:

1. Власов, В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. Том 8 / В.Г. Власов. – Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2008. – 844 с. – Текст : непосредственный.
2. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. В 2 томах. Том 2 / редкол. В.М. Полевой (гл. ред.) и др. – Москва : Советская энциклопедия, 1986. – 431 с. – Текст : непосредственный.
3. Чаговец, Т.П. Словарь терминов по изобразительному искусству. Живопись. Графика. Скульптура : учебное пособие / Т.П. Чаговец. – 4-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2019. – 176 с. – Текст : непосредственный.
4. Чайка, Н.М. Декоративная живопись : методические рекомендации / Н.М. Чайка. – Ялта : РИО ГПА, 2018 – 30 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Vlasov, V.G. Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 tomakh. Tom 8 / V.G. Vlasov. – Sankt-Peterburg : Azbuka-Klassika, 2008. – 844 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Populyarnaya khudozhestvennaya entsiklopediya : Arkhitektura. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika. Dekorativnoe iskusstvo. V 2 tomakh. Tom 2 / redkol. V.M. Polevoy (gl. red.) i dr. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1986. – 431 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Chagovets, T.P. Slovar' terminov po izobrazitel'nomu iskusstvu. Zhivopis'. Grafika. Skul'ptura : uchebnoe posobie / T.P. Chagovets. – 4-e izd., ster. – Sankt-Peterburg : Lan' ; Planeta muzyki, 2019. – 176 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Chayka, N.M. Dekorativnaya zhivopis' : metodicheskie rekomendatsii / N.M. Chayka. – Yalta : RIO GPA, 2018 – 30 s. – Tekst : neposredstvennyy.

Для цитирования: Бухарина, Н.И. Свадебный обрядовый комплекс поселка Сары Троицкого района Челябинской области: по итогам фольклорной экспедиции 2019 г. (Научно-исследовательская лаборатория обучающихся кафедры народного пения «Традиция») / Н.И. Бухарина, О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 66–74.

УДК 781.7

Бухарина Надежда Ивановна,

профессор;

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой народного пения

E-mail: buharina.nade@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

Юровская Ольга Леонидовна,

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры народного пения

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Россия, г. Челябинск

**СВАДЕБНЫЙ ОБРЯДОВЫЙ КОМПЛЕКС ПОСЕЛКА САРЫ ТРОИЦКОГО РАЙОНА
ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ: ПО ИТОГАМ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 2019 г.
(Научно-исследовательская лаборатория обучающихся
кафедры народного пения «Традиция»)**

Аннотация. В статье характеризуется один из результатов фольклорно-экспедиционной деятельности студенческой научно-исследовательской лаборатории «Традиция», функционирующей при кафедре народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, – современное состояние песенной культуры переселенческой группы украинцев из Полтавской области, проживающей на территории Троицкого района Челябинской области в деревне Сары. Представлено этнографическое описание (в форме репортажа) свадебного обряда, образующего наряду с другими обрядовыми жанрами ядро исконной песенной традиции полтавских переселенцев.

Ключевые слова: студенческая научно-исследовательская лаборатория; кафедра народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского; фольклорно-этнографическая экспедиция; традиционная песенная культура Южного Урала; украинские переселенцы.

Nadezhda Bukharina,

Professor;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Professor, Head of the Department of National Singing

E-mail: buharina.nade@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

Olga Yurovskaya,

Candidate of History of Arts;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Associate Professor of the Department of National Singing

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

**WEDDING RITUAL COMPLEX OF THE VILLAGE OF SARY OF THE TRINITY DISTRICT
OF THE CHELYABINSK REGION: ACCORDING TO THE RESULTS
OF THE FOLKLORE EXPEDITION OF 2019
(Research laboratory of students department of folk singing "Tradition")**

Annotation. *The article describes one of the results of the folklore and expeditionary activities of the student research laboratory "Tradition," functioning at the Department of Folk Singing of the SURGII named after P.I. Tchaikovsky, is the current state of song culture of a resettlement group of Ukrainians from the Poltava region, living on the territory of the Trinity district of the Chelyabinsk region in the village of Sary. An ethnographic description (in the form of a report) of the wedding ceremony is presented, which, along with other ritual genres, forms the core of the original song tradition of Poltava immigrants.*

Keywords: *student research laboratory; Department of Folk Singing SURGII. P.I. Tchaikovsky; folklore and ethnographic expedition; traditional song culture of the Southern Urals; Ukrainian immigrants.*

В октябре 2019 года кафедрой народного пения ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского под руководством О.Л. Юровской была проведена фольклорная экспедиция в деревню Сары Троицкого района Челябинской области, где проживают переселенцы из Полтавской губернии. Деревню Сары Троицкого района из-за её маленькой площади можно разглядеть только на самой подробной кар-

те, поскольку включает она всего две улицы и чуть больше ста дворов. Населенный пункт относится к Шантаринскому сельскому поселению и расположен в восточной части района на берегу озера Сары (отсюда и название). Деревня основана на месте заимки Сары, построенной в конце 19 века и входившей в черту Егорьевской волости Троицкого уезда Оренбургской губернии.



*Юровская О.Л. с исполнителями украинских песен:
Виниченко В.Ф. (1940 г.р.), Мезенцевой Л.М. (1934 г.р.),
Полосковой В.А. (дочь Виниченко В.Ф., 1962 г.р.),
Богаченко Н.А. (1940 г.р.), Новгородовой В.А.
(1937 г.р.) [4]*



*Юровская О.Л.
с исполнителями
Мезенцевой Л.М.
и Новгородовой В.А. [4]*

Об основателях и истории села нам поведала **Новгородова Валентина Александровна** (1937 г.р.) – душа и создатель коллектива, старейший работник культуры, организатор местного ан-



Новгородова Валентина Александровна, 1937 г. р., заведующий клубом и организатор ансамбля «Смерички» [4]

Благодаря подвижнической творческой деятельности ансамбля «Смерички» и сохранился один из островков украинской музыкальной культуры на Южном Урале, существующий по сей день. В ходе фольклорной экспедиции от этого коллектива удалось записать более 50 песен различных жанров. Основу местного песенного репертуара составляют *лирические, шуточные и свадебные песни*. Кроме того, было сделано подробное описание свадебного обряда украинских переселенцев, сохранившего свою специфику и типичные южнорусские черты.

В традиционной культуре полтавских переселенцев Троицкого района Челябинской области удалось зафиксировать достаточно много моментов свадебной обрядности, существующих на этнической территории (Полтавская область). Приведём фрагменты репортажа с жителями деревни Сары. 26 октября 2019 года, деревня Сары Троицкого района Челябинской области. Мы в гостях у Новгородовой Валентины Александров-

самбля украинской песни «Смерички», первыми участниками которого являются Виниченко В.Ф. (1940 г.р.), Мезенцева Л.М. (1934 г.р.), Богаченко Н.А. (1940 г.р.), Новгородова В.А. (1937 г.р.).



Ансамбль украинской песни «Смерички», д. Сары [1]

ны, 1937 года рождения. Запись ведут Юровская О.Л. и обучающаяся 3 курса Титова Н.В. Беседа о свадьбе.

– Расскажите, как вас выдавали за муж?

– *Значить, свадьба начинается со сватовства. Как только назначается дата, девчата приходят к невесте и помогают готовить приданое, вышивают полотенца, скатёрки. Вот перед свадьбой, за день, делала я девишник, вечер называется, прощание с девчатами. На нём только одни девчата приходят, ребят нету. Посидели мы, попели, проводили. Утром старшая дружка вместе с девчатами несут жениху рубашку, которую невеста покупает для него. Когда приходят от жениха, садятся за стол и поют невесте песни: «По улице по широкой поезд проезжает», до выкупа девчата поют невесте песню «Сило солнце за виконце».*

– *На украинской свадьбе вместе с дружкой брали с собой «светилку». Светилка – это идёт девка молодая и несёт печёные шишки (хлеб, выпечка), пампу-*

шечки. У ней веник. Когда невеста выходит из дома, светилка замечает за невестой веником. «Светилка маленька, головка гладенька, шишек не лепила, девкам не дарила», – поют ей девчата. Она им отвечает, что дарила, и начинает их одаривать шишками.

– Как проходил выкуп невесты?

– Сначала пели песню **«Целуйтесь, милуйтесь»**. Жених одаривает деньгами девчат, пирог ставит и одну рюмочку. Девчата берут эту рюмочку и по очереди с неё отпивают и жениху её не отдают. Он опять наливает и опять девчата, опять по кругу её пускают, чтобы «помариновать» жениха. Выкупил жених невесту. Остаётся старшая дружка только с невестой, а девчата едут кататься на лошади. В это время мать угощает жениха и дружек. Когда девчата возвращаются с катания и заходят в избу, мать благословляет жениха и невесту и девчата поют песню **«Благослови, родная матушка»**. Девчата остаются дома, а молодые и старшие дружки уезжают регистрироваться.

– Приходят, одевают невесту и садятся за столы, и поют невесте песни. Выходят девчата все на улицу, и когда жених подъезжает к воротам выкупать невесту, то поют песню **«По улице широкой»**. После заходят в хату невеста и девчата, а жених с дружками на улице ещё и поют песню **«Бьётся колотится»**. Как только спели её, заходят в избу жених с дружками, и девчата поют песню **«Дружко богатеня»**, это выманивание денег. При этом один из дружек невесты наматывает ленту на палец, а в руках скалка, если дают мало, то постукивают жениха и его дружков до тех пор, пока не дадут, сколько надо и говорят: «Думали жених богатый, а на вид скуповатый, на боярей поглядает, у них гроши занимает», так они начинают критиковать гостей, поют частушки. Пропели им.

На украинской свадьбе вместо дружки брали с собой «светилку». Поётся во время частушек, во время выкупа.

– Садилась мы и дружки, и кучер, и едем приглашать гостей на свадьбу. Родным-то заранее говорится, а чужих – едем, приглашаем. Заходим и говорим: «Наши родители и мы приглашаем вас на наш вечер». Потом заезжали за родителями невесты и везли их в дом жениха вместе со мной. Там встречает нас мать жениха хлебом и солью, иконой, тогда уже садятся и начинаются «дары» и пир на весь мир.

– Рубашку, когда жениху относили, кто её относил?

– Старшая дружка и с подружками, трое их относил, там им давали награду, подали подарочек, поприветствовали, за стол пригласили и усадили, уважили.

– На свадьбе невеста причитала?

– Ну конечно, когда девчонки поют, вот эти расставания, то конечно плачут, и я плакала сильно.

– Когда вы на венчание поехали, как ваше приданое несли в дом жениха?

– Когда жених только начинаетрядиться, приезжает крёстная и крёстный у него, старший друг, и ещё человека два (бояре, которые выкупают невесту). В это время ставят на другую лошадь сундук, постельное (приданное) и везут к жениху. И начинают убирать в комнату: «Там гвоздь не лезет, – забивают, – не лезет, не лезет, не лезет, – кто-то подносит рюмочку, глотнул для шуток, – ой, смотрите, как по маслу пошел». «Вот сундук не лезет, четыре угла, четыре рубля, посередине десятичка», – сядут в середине комнаты на сундук и продают добро.

– Как происходит сватовство?

– Приходят к родителям со стороны невесты родители и сваты жениха и говорят: «Ехали, ехали да заблудились, тёлочка у нас потерялась, говорят, что она у вас прибилась. Может, где видели вы, сказали, что у вас есть хорошая», –

вот такими прибаутками и шутками общаются.

– Хлеб (свой) давала свекровь на сватовстве невесте и просила разрезать его, в знак согласия, что согласная замуж выйти за её сына.

– Сколько дней играли свадьбу?

– Первый день отмечали у жениха, на второй день у невесты, третий день опять у жениха. Вот на третий день цыгане собираются, ещё повешают полотенца, снимут со стенки, да оденут на себя, да по деревне наряд покажут, обязательно пройдут и покажут, с чем невеста вышла замуж. (Приданое помогали девчата вышивать)

– Усаживали ли молодых на шубу за праздничным столом?

– Да, стелили. Когда приходят к матери (свекрови), усаживают молодых на меха, при этом все кричат: «На богатство!».

– После выкупа жених сядет с невестой за столом и поётся песня **«Сило солнце на виконце»**. Девчата уходят когда из дома, дают напутствие жениху, чтобы Марусю не обижал.

– А какие блюда были на столе во время свадьбы?

– У украинцев пекли каравай – большая высокая разукрашенная булка, и вот когда молодых привозили к жениху в дом, перед дарами, вот этот каравай разрезали на куски и людям всем раздавали. Тогда людей очень много приходило посмотреть, что подарят, дети на полати и на печи залазили, всем интересно было, что подарят. Разрезала каравай крёстная и раздавала куски всем пришедшим. Как только дары были подарены, очищали комнаты, люди чужие уходили, оставались только приглашённые.

– На стол молодым ставили две бутылки, связанные одной красной лентой. Из спиртных напитков употребляли водки немного, но в основном брагу, которую разносили на разносах, в стаканах двухсотграммовых. А на столах из напитков стояли кисели различные:

вишнёвый, тыквенный. Каши были различные, борщ. Вместо тортов стояли круглые стряпанные выпечки.

– На второй день – лапша обязательно, окрошка, грибы, рыба жареная, арбузы солёные, рыба солёная своя, винегрет. Всё домашнее соление было, другого ничего не было. А на горячее ставили один борщ и кашу.

– А после первой брачной ночи была традиция проверять невесту на честность?

– Да, это было обязательно. Молодых уводят спать крёстные с моей и его стороны, называлось это «греть постель». Заводят в комнату, бухнулись в постель, одетые полежали и уходят, закрывая дверь, а утром приходят, открывают, проверяют, а потом флаг вешают из этой простыни над дверями или над воротами. Ещё, чтобы показать, что невеста честна, во время гуляния второго дня, когда все гости уже за столом, тёща преподносит зятю блины, сто грамм, а рюмка перевёрнута. Нужно аккуратно перевернуть, выпить, а тарелки разбить (положено кулаком), в доказательство невестинной честности. А потом заставляют целоваться, вчера было горько целоваться, а сегодня по рублю будете целоваться (шутят).

– Свекровь, когда провожает спать, дарит невестке свой платок, подвязывая его, тем самым показывая, что молодая принята в семью жениха.

– Когда дают слово молодой на гуляние, она просит принять её в семью жениха и дарит подарочки: запончик – свекрови на платье, сестре – бантики. А в кухню – полотенце вышитое подарила (дары). И проходят они после того, как молодые приезжают с венчания, в дом жениха. А на второй день жених дарит подарки невестинной родне: мамушке – на платье, отцу – рубаху, если есть возможность, то одаривает близких родных невесты.

– А когда уводили молодых спать, взрослые ещё сидели за столом?

– Да, они сколько хотели, столько и гуляли. Девчата уже не гуляют, остаются одни взрослые.

– Между первым и вторым днём, когда нужно уже в гости идти к невестинной родне, поётся песня **«Не пора ли вам гости, ваше пиво пить, не пора ли вам своё заводить»**. Как только пропели эту песню, с гармошкой и песнями идут в дом невесты.

Приведённые выше рассказы полтавских переселенцев свидетельствуют о достаточно хорошей сохранности свадебного ритуала, имеющего чёткую структуру, включающую важнейшие обрядовые моменты:

Предсвадебный период:

– сватовство – в случае получения предварительного согласия, обмен хлебами;

– вечеринки – изготовление венка невесты, подготовка приданого, свадебного наряда;

– приглашение родственников, знакомых на свадьбу, обход посёлка;

– девишник – прощальный вечер.

Свадьба:

– подготовка невесты к приезду жениха, исполнение «вэсильных» песен дружками;

– подготовка свадебного поезда в доме жениха;

– встреча поезда у дома невесты;

– встреча молодого с окружением – «свитой», исполнение «корилок»;

– торги, выкуп места, невесты, косы;

– посад молодых на шубу, вывернутую мехом наружу;

– выкуп приданого, его вынос и проводы;

– венчание (регистрация), катание молодых;

– свадебное застолье в доме жениха;

– смена головного убора;

– на второй день пробуждение молодых, обнаружение свидетельства

добрачной невинности невесты, установка «флага»;

– возобновление застолья.

Важно отметить сохранность такого специфического персонажа в украинской свадебной обрядности, как *Светилка*. Обрядовое значение *Светилки* зафиксировано нами как в свадебном ритуале переселенцев, так и в сходном обряде Полтавской области. Участники и чины свадебного обряда полтавских переселенцев представлены в полном составе:

– *невеста* – девушка с момента сватовства до выкупа в первый день собственно свадьбы;

– *жених* – молодой человек с момента сватовства до выкупа;

– *батюшка и матушка* – родители жениха и невесты;

– *сват (сваты)* – непосредственные участники сватовства – крестный отец жениха, часто дядя по линии матери, старший брат, другой родственник или уважаемый, обязательно женатый человек;

– *сваха* – крестная мать жениха, тетка, близкая родственница, любая уважаемая замужняя женщина может участвовать в сватовстве.

– *«староста»* – то же, что и *сватач*, вариант названия, бытующий параллельно;

– *«дружко»* – то же, что и *сватач*, вариант названия. Иногда распорядитель свадьбы в доме невесты;

– *«бояры» («боярин»)* – молодые люди из сопровождения жениха, друзья-сверстники, родственники, обязательно неженатые парни;

– *«старший боярин»* – ведущий из бояр, красноречивый, бойкий, представляющий сторону жениха в обрядах выкупа места, приданого, права въезда во двор невесты и т. д.;

– *«дружки» («дружки»)* – незамужние девушки, подруги-сверстницы невесты, близкое ее окружение, наиболее активное в предсвадебных обрядах, а так-

же обрядах первого дня до отъезда свадебного поезда из дома невесты;

– «старшая дружка» – близкая подруга невесты, находится рядом в течение всей свадьбы, следит за ее внешним видом, самочувствием, несет ответственность за сохранность предметов во время ритуальных краж;

– «свашки» («свашки») – замужние женщины, родственницы и жениха, и невесты, активные участницы обрядов встречи жениха, выкупа приданого, сопровождения его в дом молодого;

– «свэтылка» («свитылка») – младшая сестра жениха (или девочка из родственниц, иногда соседка), сопровождающая его в течение первого дня свадьбы. Отмечена особым отличительным знаком – букетом из искусственных цветов, которым она, по словам информаторов, «светит». В свадебном ритуале на Украине «свэтылка» держала украшенную букетом из цветов, колосков, трех свечей металлическую саблю, позже сменившуюся деревянной, которую впоследствии заменил украшающий саблю букет. В деревне Сары «светилка» упоминается со свечой в руках – «светыльник».

Кроме главных участников и чинов, функции которых определены, в свадебном ритуале принимал участие широкий круг знакомых, соседей, односельчан, сверстников молодых в качестве зрителей свадебного действия.

Все важные обрядовые ситуации маркируются песенным материалом. На девичнике звучат *прощальные* песни невесте, при встрече жениха у ворот и во время выкупа подругами невесты исполняются *величальные* и *корильные* песни. Во время движения свадебного поезда звучат *поезжанские* песни, исполняемые стороной жениха. На свадебном пиру в исполнении женатых пар звучат застольные *лирические* песни и *частушки*.

Свадебный обряд переселенцев сохранил типичные черты южного типа

свадьбы-веселья и многие архаичные ритуальные моменты: проверка честности невесты; сидение молодых на шкуре, вывернутой мехом наружу; обмен хлебами между родами невесты и жениха в момент сватовства.

Свадьба – важнейшее событие не только в жизни двух породнившихся семей, но и всей общины, поскольку без ее санкции брак считался как бы недействительным. Поэтому свадьбу вынуждены были справлять даже бедные, выдерживая в строгом соответствии с традицией многодневный, многоэтапный свадебный спектакль, в котором каждый участник хорошо знал и исполнял доставшуюся ему роль.

Основная функция украинского традиционного свадебного обряда – утверждение обществом новых социальных ролей, которые принимают на себя вступающие в брак и признание ими определенных обязательств перед обществом и друг перед другом.

Свадебные песни, являясь органической частью ритуалов, были призваны выполнять те же функции: закреплять брак (в большинстве обрядовых песен припеваются имена жениха и невесты), магически способствовать здоровью и богатству молодой семьи; каждому обрядовому действию соответствовала своя, специальная песня. В роли музыкальных лейтмотивов выступали архаичные напевы-формулы, дошедшие до нас почти в неизменном виде из глубины веков. Несмотря на то, что в течение свадьбы многократно повторяются однотипные (политекстовые) напевы, общий звуковой фон не был однообразен. К песням украинского свадебного цикла можно отнести свадебные обрядовые и приуроченные к свадьбе необрядовые песни. Их исполняли три певческих ансамбля: «дружки» – подружки невесты и две группы «свашек» – женщины обоих родов. Среди свадебных обрядовых песен рассматриваемой локальной традиции выделяются три группы: *ритуаль-*

ные песни, способствующие свершению конкретных ритуалов (в них встречаются элементы заклинаний на хорошую жизнь, величаний жениха и невесты, побуждение к началу ритуального действия), *корильные песни* – «перебранки» противоборствующих сторон и «вэсильные» – *лирические* обрядовые песни. В одной локальной традиции песни первых двух групп исполнялись на 1–2 типовых напева подвижного характера и практически заменяли разговорную речь, выступая средством общения.

Хорошая сохранность обрядового фольклора, являющегося ядром музыкальной традиции, свидетельствует о ее устойчивости. Дошедшие до наших дней старинные украинские песни и язык в живом исполнении жителей села – дока-

зательство тому. Следует отметить, что в коллективе «Смерички», как и в самом селе, наблюдается процесс обрусения языка и песенного репертуара. Тем не менее, костяк полтавских переселенцев ещё чувствуется в их разговоре, песнях и традициях. Это обстоятельство свидетельствует о важности своевременной фиксации всех фольклорных данных этой немногочисленной переселенческой группы, а также о перспективе начатого исследования. Музыкальная культура переселенцев, проживающих на территории Южного Урала, представляет чрезвычайный интерес для фольклористики, и, безусловно, требует дальнейшей разработки, как в рамках данной работы, так и в среде научного сообщества Южного Урала.



*Манишка от свадебной рубахи, вторая половина XVIII века
(музей д. Сары) [4]*

Литература:

1. Клайн, М. Певуньи из деревни Сары / М. Клайн. – Текст : электронный // Регион. Информационный портал газеты «Регион-Южный Урал» (г. Троицк, Челябинской обл.) : [сайт]. – Троицк. – 2011. – 18 августа. – URL: <https://region-uu.ru/news/3173-revuni-iz-derevni-sary.html> (дата обращения: 15.03.2021).
2. Молощенков, А.Н. Переселение украинцев на Южный Урал и проблемы их этнокультурного развития : специальность 07.00.02 «Отечественная история» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Молощенков Антон Николаевич ; Оренбургский государственный аграрный университет. – Оренбург, 2010. – 204 с. – Текст : непосредственный.

3. Никоноров, В. Деревенька моя : [о деревне Сары Троицкого района] / В. Никоноров. – Текст : непосредственный // Вперёд. – 1997. – 25 марта. – № 46 (15718). – С. 2.

4. Юровская, О.Л. Материалы фольклорной экспедиции в Троицкий район Челябинской области 2019 г. / сост. и расшифровка О.Л. Юровской, Н.В. Титовой. – 150 с. – Текст (рукописный) : непосредственный.

References:

1. Klayn, M. Pevun'i iz derevni Sary / M. Klayn. – Tekst : elektronnyy // Region. Informatsionnyy portal gazety «Region-Yuzhnyy Ural» (g. Troitsk, Chelyabinskoy obl.) : [sayt]. – Troitsk. – 2011. – 18 avgusta. – URL: <https://region-uu.ru/news/3173-pevuni-iz-derevni-sary.html> (data obrashcheniya: 15.03.2021).

2. Moloshchenkov, A.N. Pereselenie ukraintsev na Yuzhnyy Ural i problemy ikh etnokul'turnogo razvitiya : spetsial'nost' 07.00.02 «Otechestvennaya istoriya» : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata istoricheskikh nauk / Moloshchenkov Anton Nikolaevich ; Orenburgskiy gosudarstvennyy agrarnyy universitet. – Orenburg, 2010. – 204 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Nikonorov, V. Dereven'ka moja : [o derevne Sary Troitskogo rayona] / V. Nikonorov. – Tekst : neposredstvennyy // Vpered. – 1997. – 25 marta. – № 46 (15718). – S. 2.

4. Yurovskaya, O.L. Materialy fol'klornoy ekspeditsii v Troitskiy rayon Chelyabinskoy oblasti 2019 g. / sost. i rasshifrovka O.L. Yurovskoy, N.V. Titovoy. – 150 s. – Tekst (rukopisnyy) : neposredstvennyy.

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Для цитирования: Дробот, О.Е. Изучение русской музыки на уроках музыкальной литературы в школе: традиции и новаторство / О.Е. Дробот. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 75–77.

УДК 372.878

Дробот Ольга Евдокимовна,
кандидат педагогических наук;
ГБУДО г. Москвы «Детская школа искусств имени М.А. Балакирева»,
преподаватель теоретических дисциплин
E-mail: oiya_drobot@mail.ru
Россия, г. Москва

ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Аннотация. Автор статьи обращает внимание на важность опоры на педагогические традиции при преподавании музыкально-теоретических предметов в школах. Также указывается, что эффективность и результативность обучения и развития учащихся достигается путем обогащения традиций преподавания актуальными и современными тенденциями в педагогике.

Ключевые слова: музыкально-теоретические дисциплины; коллективность; формы итоговой работы; волонтерство.

Olga Drobot,
Candidate of Pedagogical Sciences;
Children's Art School named after M.A. Balakirev,
Teacher of theoretical disciplines
E-mail: oiya_drobot@mail.ru
Russia, Moscow

STUDYING RUSSIAN MUSIC IN MUSIC LITERATURE LESSONS AT SCHOOL: TRADITIONS AND INNOVATION

Annotation. The author of the article draws attention to the importance of relying on pedagogical traditions when teaching music-theoretical subjects in schools. It is also indicated that the effectiveness and efficiency of teaching and development of students is achieved by enriching teaching traditions with current and modern trends in pedagogy.

Keywords: musical-theoretical disciplines; collectivity; forms of final work; volunteering.

Русская музыка – яркий уникальный пласт мировой культуры. В современных условиях очевидна необходимость углубленного изучения русской культуры и ее традиций, особенно в системе образования. Более 150 лет про-

шло с того момента, как сформировалось содружество «Могучая кучка». Но влияние, которое оно оказало на русскую и мировую музыкальную культуру, несомненно и прослеживается до сих пор.

Организатором и идейным вдохновителем этого творческого союза был Милий Алексеевич Балакирев, чья деятельность многогранна и масштабна, а результаты широко известны: виртуозный пианист, самобытный импровизатор, яркий дирижер, незаурядный педагог, бескорыстный музыкальный редактор, активный организатор и руководитель, вдохновенный собиратель русских народных песен, выдающийся композитор! С каждым годом в нашей стране увеличивается число образовательных учреждений, носящих имя этого уникального музыканта и общественного деятеля. Его активная гражданская позиция, просветительский дар, разнообразные грани его творчества являются ориентиром в просветительской и образовательной работе педагогических коллективов.

Коллективность, ансамблевость, совместность – основа творчества «Могучей кучки». Эти формы работы эффективны и плодотворны на групповых музыкально-теоретических уроках. Особенный интерес они представляют при организации итоговых занятий, так как позволяют не только проверить уровень освоения пройденного материала, но и активизировать общеинтеллектуальные и практические умения и навыки. Коллективные контрольные уроки требуют длительной тщательной подготовки со стороны педагогического состава, но результат, получаемый после проведения подобных мероприятий, во много раз превосходит результаты традиционных итоговых уроков.

В московской «Детской музыкальной школе имени М.А. Балакирева» одной из наиболее любившихся детям форм проведения контрольного урока стала традиционная ежегодная зимняя олимпиада, приуроченная ко дню рождения М.А. Балакирева. Ежегодное обновление заданий и форм работы естественно, но при этом преподаватели тщательно изучают запросы детей, их пожелания после

проведенных олимпиад для того, чтобы актуализировать новые, соотнося их с требованиями времени. Расскажем подробнее об олимпиаде, выстроенной в форме квеста, в основу заданий которого была заложена информация о жизни, творчестве и времени М.А. Балакирева и его ближайших соратников.

В проведении олимпиады участвовали не только преподаватели теоретического отделения школы, но и учащиеся-волонтеры, которые не только помогали логистике квеста, но и сами с удовольствием вовлекались в решение задач. В олимпиаде участвовало семь команд, которые должны были пройти семь олимпиадных заданий в семи разных аудиториях, где ответственными ведущими динамично велась игровая форма работы. Команды набирались в произвольном порядке из учащихся окружных школ, подавших заявки на участие и прибывших на олимпиаду. За каждой командой был закреплен один волонтер, помогающий четко перемещаться по территории школы.

Команды двигались по классам в определенном порядке – у каждой был свой маршрутный лист. В определенной аудитории проводился один цикл работ, например:

- исправление диктанта с ошибками, пение исправленного с дирижированием, подбор аккомпанемента, гармонический анализ аккордов, пение с аккомпанементом;
- пение с ритмическим аккомпанементом каждой партии в отдельности и tutti с использованием ударных инструментов;
- дешифрация фамилий, связанных с «Могучей кучкой», поиск картинок, связанных с этими людьми;
- разгадывание кроссворда, включающего вопросы, связанные с жизнью и деятельностью членов «Могучей кучки»;
- демонстрация фрагментов опер русских композиторов, которые нужно было определить по видеоряду, без зву-

ка, и полностью назвать автора и произведение;

- блиц-турнир;
- традиционная аудиовикторина,

включающая не только общеизвестные номера, но и редко исполняемые, как например, романс Ц.А. Кюи «Царскосельская статуя».

Выполнив задание, помимо баллов команда получала жетон с буквой. После прохождения последнего испытания из полученных букв ребята составляли слово. Например, на одной из прошедших олимпиад таким словом было «мелодия». Главный ведущий олимпиады обсудил с ребятами выбор этого слова для олимпиады, в результате обмена мнениями все пришли к общему выводу, что выбор ключевого слова олимпиады неслучаен: мелодия – это душа русской музыки. После чего учащимся выдали мелодию – нотный текст, который они должны были узнать и назвать произведение и его автора. В конце олимпиады это музыкальное сочинение участники олимпиады исполнили хором на сцене.

Пока жюри подсчитывало баллы, дети не скучали: в интерактивной форме им рассказывали о значении русской музыки и вкладе русских композиторов в мировую культуру. Каждый участник (и

ребенок, и взрослый) получил приз-символ олимпиады, команды в соответствии с заслуженными баллами были награждены электронными дипломами.

Олимпиада «Наш Балакирев» более десяти лет проводится в московской школе искусств имени М.А. Балакирева. Но только после проведения олимпиады в форме квеста от участников стали регулярно поступать благодарственные отзывы, статьи, эссе, которые подтверждают высокий интерес учеников к изучению русской музыки именно в таком современном формате.

Итак, имя М.А. Балакирева – последователя традиций М.И. Глинки, музыкального вдохновителя и руководителя А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи в настоящее время осознается по-новому. Изменчивость и нестабильность окружающего мира заставляют искать опоры в историческом прошлом. Личность и самоотверженный труд М.А. Балакирева служит ориентиром и примером для подражания в педагогической деятельности коллективов школ, носящих его имя. Сам – служитель искусства, он и других учил служению не себе, но высшим целям и идеям, народу и его будущему.

Для цитирования: Ищенко, Н.П. Международный фестиваль баянистов-аккордеонистов. Международный конкурс «Кубок Фридриха Липса» (Челябинск–Еманжелинск) / Н.П. Ищенко, Е.Б. Ищенко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 78–83.

УДК 78

Ищенко Николай Прокофьевич,
заслуженный артист РФ, профессор;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
профессор кафедры народных инструментов;
артистический директор фестиваля и конкурса,
сопредседатель жюри конкурса
E-mail: nikelmusik@mail.ru
Россия, г. Челябинск

Ищенко Елена Борисовна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры теории, истории музыки и композиции;
пресс-секретарь фестиваля и конкурса
E-mail: nikelmusik@mail.ru
Россия, г. Челябинск

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ БАЯНИСТОВ-АККОРДЕОНИСТОВ.
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «КУБОК ФРИДРИХА ЛИПСА»
(ЧЕЛЯБИНСК–ЕМАНЖЕЛИНСК)**

Аннотация. *Статья посвящена краткому описанию истории международного фестиваля баянистов-аккордеонистов, который проходит в Челябинске и Челябинской области более тридцати лет; конкурсу баянистов-аккордеонистов, возникшему в рамках фестиваля в 2001 году, и в 2006 названному в честь выдающегося музыканта современности, нашего земляка, уроженца Еманжелинска, народного артиста РФ, профессора РАМ имени Гнесиных Фридриха Робертовича Липса.*

Ключевые слова: *фестиваль; конкурс; музыкальная культура; Челябинск; искусство; баян; аккордеон; участники; исполнители.*

Nikolay Ishchenko,
Honored Artist of the Russian Federation, Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Professor of the Department of Folk Instruments;
Artistic Director of the Festival and Competition,
Co-chairman of the Jury of the Competition
E-mail: nikelmusik@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

Elena Ishchenko,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Teacher of the Department of Theory, History of Music and Composition;
Press-secretary of the Festival and Competition
E-mail: nikelmusik@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

**INTERNATIONAL FESTIVAL OF ACCORDION AND BAYAN PLAYERS.
INTERNATIONAL COMPETITION «FRIEDRICH LIPS CUP»
(CHELYABINSK-YEMANZHELINSK)**

Annotation. *The article is devoted to a brief description of the history of the international festival of bayan and accordion players, which has been held in Chelyabinsk and the Chelyabinsk region for more than thirty years; the competition of bayan and accordion players arose as part of the festival in 2001, and in 2006 was named after Friedrich Lips, an outstanding musician of our time, our countryman, a native of Yemanzhelinsk, People's Artist of the Russian Federation, Professor of the Gnessin Russian Academy of Music.*

Keywords: *festival; competition; musical culture; Chelyabinsk; art; bayan; accordion; participants; performers.*

Одной из заметных и важнейших составляющих музыкальной культуры как собственно Южного Урала, так и всей страны является **Фестиваль баянистов и аккордеонистов**, который уже двенадцать раз прошёл в Челябинске. Организаторами и вдохновителями фестиваля, впервые состоявшегося в апреле 1992 года, стали лауреаты Всероссийского конкурса, впоследствии заслуженные артисты и профессора Наталья Петровна и Николай Прокофьевич Ищенко. Николай Прокофьевич в продолжение всех лет был и является поныне артистическим директором фестиваля. Сейчас в художественном руководстве участвует и Константин Николаевич Ищенко.

Изначально задав самую высокую планку фестивалю, организаторы держали её все эти годы. Участниками уже I фестиваля стали такие известные музыканты страны и бывшего СССР, как Р. Шайхутдинов (Уфа), П. Фенюк (Киев), В. Романько (Екатеринбург), ансамбли: Э. Габнис – Г. Савков (Вильнюс), А. Заикин – Г. Галицкий (Ростов-на-Дону), Уральское трио баянистов: И. Шепельский – Н. Худяков – А. Хижняк (Екатеринбург), Уральский дуэт: Н. Ищенко – Н. Ищенко (Челябинск). С концертными программами выступили челябинские педагоги и студенты. Обогастила фестиваль и придала ему концептуальную значимость организованная научно-практическая конференция, которая предоставила возможность участникам

и слушателям ознакомиться с историей и новейшими достижениями в области педагогики и исполнительства на баяне и аккордеоне.

На долгих семь лет фестивальное движение на Южном Урале практически прекратилось. Однако ни развал Союза, ни дефолт, ни тяжёлая экономическая депрессия в России не смогли подавить музыкальные традиции. В конце тысячелетия они нашли своё продолжение в долгожданном II Международном фестивале баянистов-аккордеонистов, который прошёл в Челябинске в 1999 году.

Имея колоссальный успех у публики, расширив свою географию, фестиваль ещё больше укрепил свои позиции на рынке музыкальной продукции. Был представлен самый широкий спектр музыкальных стилей: от произведений т.н. «лёгкой» музыки до монументальных сочинений классических жанров и изысканных опусов современного искусства. Прозвучала музыка великих композиторов доклассической и классико-романтической эпох: И. Баха, Д. Скарлатти, А. Вивальди, В. Моцарта, Н. Паганини, С. Франка, Д. Россини, Ф. Листа, Ф. Обера, Э. Грига, Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, знаменитых композиторов XX века: Д. Шостаковича, А. Пяццоллы, А. Хачатуряна, известных современных композиторов – Е. Подгайца, В. Золотарёва, А. Холминова, Е. Дербенко, В. Гридина, В. Власова, В. Зубицкого, Н. Худяко-

ва, В. Бибергана, талантливых уральских композиторов – Н. Пузеля, Е. Родыгина, В. Веккера, А. Бызова, Н. Малыгина, Б. Мартыанова.

Выступили блистательные профессионалы – исполнители на баяне и аккордеоне: Ф. Липс (Москва), А. Дмитриев (Санкт-Петербург), В. Мурза (Одесса), Р. Шайхутдинов (Уфа), К. Ищенко (Мюнхен), Уральское трио – И. Шепельский, А. Хижняк, Д. Кокорин (Екатеринбург), Уральский дуэт – Наталья Ищенко, Николай Ищенко (Челябинск), Э. Габнис – Г. Савков (Литва), «Мюзет-ансамбль» – В. Ушаков, С. Лихачёв (Санкт-Петербург). Челябинские исполнители – Л. и В. Герасимовы, Н. Малыгин, Б. Потеряев – порадовали оригинальной программой.

Новым в программе фестиваля стало выступление оркестровых коллективов: «Малахит» (рук. В. Лебедев), «Тагильские гармоники» (рук. В. Капкан), «Баянисты Екатеринбургa» (рук. Л. Болковский), а также то, что наряду с мастерами сцены во II фестивале принимали участие самые молодые музыканты Южного Урала: учащиеся музыкальных школ и училища, победители различных творческих соревнований. II фестиваль проходил уже на лучших площадках города: сценах оперного театра и органного зала. Впервые с искусством участников фестиваля получили возможность знакомиться жители городов Южного Урала. А традиции научных конференций и мастер-классов прочно вошли в программу фестиваля. Со II фестиваля у слушателей появилась возможность ознакомиться с новейшей продукцией фабрик музыкальных инструментов, а также приобрести нотные издания и издания в области музыкально-педагогической, методической литературы.

III фестиваль, прошедший в Челябинске в 2000 г., также имел огромный общественный резонанс. Те же «звёздные» имена, то же творчество и вдохновение. Из новых для челябинцев испол-

нителей – столичный инструментальный квинтет «Пьяццола-studio» (рук. Ф. Липс), солисты Ж-Л. Нотон (Франция), Ю. Шишкин (Ростов-на-Дону), М. Киселёв (Тюмень) и др.

История исполнительства на баяне-аккордеоне обогатилась очередным (достаточно редким) сочетанием баяна и камерного оркестра: впервые на Южном Урале прозвучал «Концерт для баяна с камерным оркестром» челябинского композитора В. Веккера в исполнении К. Ищенко (баян) и Камерного оркестра «Классика» (дир. А. Абдурахманов).

Во втором отделении этого же концерта состоялась уральская премьера «Липс-концерта» московского композитора Е. Подгайца в исполнении музыканта, которому посвящён концерт, и симфонического оркестра челябинского театра оперы и балета (дир. С. Ферулёв).

В научно-практической конференции «Баян-аккордеон в XXI веке: образование, методика, исполнительство, репертуар» на этот раз помимо местных сил принял участие известный в России профессор, автор серьёзных теоретических исследований М. Имханицкий (Москва).

Особенностью IV фестиваля (ноябрь 2001 года) стало проведение (в рамках фестиваля) **I Международного конкурса**, в котором приняли участие лучшие исполнительские силы России и зарубежных стран. Подавляющее большинство лауреатов состоявшегося конкурса впоследствии подтвердили свой уровень на других престижных конкурсах. Председателем жюри был приглашён один из ведущих педагогов-музыкантов Р. Томич (Югославия).

Премьерой фестиваля стали концертные программы Д. Султанова (Казахстан), Д. Эморин и Р. Жбанова (Франция). Выступление в челябинском фестивале А. Гайнуллина (Москва), возможно, послужило творческим толчком для организации собственного фестиваля в Берлине.

Позиция властей, высоко оценивших фестиваль как форум, получивший полное право быть традиционным, отметивших серьёзность, профессионализм и «несмотря на молодость этого творческого начинания, широкое общественное признание и популярность», ежегодно декларируемая уже со II фестиваля, на пятом (ноябрь 2002) – получила окончательное подтверждение: фестиваль прошёл под патронажем губернатора, планово и ежегодно стал утверждаться бюджет фестиваля.

Популярность и жизнеспособность фестиваля (в том числе и в международных кругах) доказало участие в VI фестивале (октябрь 2003) выдающихся исполнителей нашего времени. Одним из таких музыкантов явилась выступившая с ошеломительным успехом в Челябинске аккордеонистка Э. Мозер (Швейцария). Объехав весь земной шар, выступая с лучшими виолончелистами мира, Мозер преподнесла такой роскошный подарок челябинской публике, как концерт в ансамбле с виолончелистом К. Марксом. Искусство джазовой импровизации на аккордеоне было достойно представлено итальянским музыкантом Р. Руджери, который «на одном дыхании» провёл концерт, а затем лекцию и мастер-класс.

Чрезвычайно важным для развития музыкального образования и воспитания на Южном Урале стала организация, начиная с 2003 года, артистическим директором фестиваля Николаем Ищенко школы исполнительского и педагогического мастерства, в работе которой приняли участие высокопрофессиональные музыканты-педагоги страны, такие, как Ф. Липс (Москва), В. Романько (Екатеринбург), Ю. Шишкин (Ростов-на-Дону).

1–6 ноября 2004 года – время проведения VII Международного фестиваля и II Международного конкурса баянистов и аккордеонистов. В этот раз – на базе двух музыкальных вузов Челябинска – Челябинского государственного

института музыки им. П.И. Чайковского (ныне ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского) и Челябинской государственной академии культуры и искусств (ныне ЧГИК). Продолжилась традиция экспериментаторства в области камерных ансамблей: на суд челябинской публики была представлена концертная программа баварских музыкантов К. Ищенко (баян) – Ш. Блюм (ударные). Интерес публики был подтверждён полными залами и бурными аплодисментами присутствующей публики.

Выдающийся музыкант современности Ф. Липс, легенда музыкального искусства А. Скляр, один из лучших музыкантов Украины В. Мурза, Казахстана – Д. Султанов, наконец, возрождённый Уральский дуэт в новом составе – Н. Ищенко – К. Ищенко – представили свои концертные программы на VIII Международном фестивале, состоявшемся в начале ноября 2006. И как залог на будущее, признание высокого уровня, подтверждение доверия, в том числе международных кругов, явилось согласие Ф. Липса дать челябинскому Международному конкурсу исполнителей на баяне и аккордеоне наименование «Кубок Фридриха Липса». Параллельно с челябинским, в Еманжелинске (родина Фридриха Липса) в 2005 году был организован конкурс баянистов и аккордеонистов малых городов Челябинской области, названный именем Ф. Липса. В 2006 году по решению организаторов название «Кубок Фридриха Липса» перешло к челябинскому международному конкурсу, а еманжелинский стал органичной его частью.

Новым в программе IV Международного конкурса (2008) стало введение категории эстрадного исполнительства. Показателем блестящего овладения необычным тогда для Челябинской области жанром стал факт получения первой премии студентом Челябинского государственного института музыки им. П.И. Чайковского (ныне ЮУрГИИ

им. П.И. Чайковского) и Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки Антоном Бугаевым, который поделил её с маститым французским баянистом Фелисьенном Брютом.

IX фестиваль порадовал челябинскую публику выступлением омских эстрадных ансамблей «Дилижанс» и «Дилижанс-юниор» (рук. Л. и А. Саньковы); одного из лучших оркестров Германии под управлением известного дирижёра Фрица Доблера (Национальный молодёжный оркестр аккордеонистов Баварии, Мюнхен). Программа включала популярные классические и оригинальные африканские произведения, сочинения современных композиторов Западной Европы.

Постоянным участником фестиваля стал муниципальный русский оркестр «Садко» г. Еманжелинска (дир. Ю. Яковлев, В. Лавришин). С 2008 года конкурс младшей категории начал проводиться на родине Фридриха Липса – в Еманжелинске, в школе имени Ф. Липса. Новой традицией стало также вручение кубка победителям конкурса.

2011 год стал юбилейным: X Международный фестиваль и V Международный конкурс «Кубок Фридриха Липса». С музыкальным приветствием фестивалю выступил Молодёжный оркестр аккордеонистов земли Северная Рейн-Вестфалия, город Кёльн (дир. Хельмут Квакернак). Солисты оркестра также стали лауреатами на конкурсе в старшей академической категории: второй премии – в составе квинтета, третьей премии – в составе дуэта.

Тесное сотрудничество с творческой школой Москвы «Мастер-класс» (основатель и генеральный директор А. Петросян) позволило услышать на фестивале молодых исполнителей победителей конкурсов «Кубок мира», «Трофей мира»: Э. Аханова (баян), Э. Абдураимова (баян), И. Пурица (баян), А. Черномордикова (электронный баян).

Челябинский фестиваль установил сотрудничество не только с центрами России – Москвой и Петербургом, в орбиту фестивального движения входят Казахстан, Беларусь, Украина, Германия, Австрия, Франция, Югославия, Литва, Швейцария, Италия.

Премьерой стало исполнение легендарным Фридрихом Липсом с Камерным оркестром «Классика» (дир. А. Абдурахманов) произведений Е. Подгайца и А. Пьяцоллы. В этом концерте также участвовал Святослав Липс – великолепный пианист и инструментальщик.

Выступление в V конкурсе юного Олжаса Нурланова (Казахстан) настолько потрясло слушателей и жюри, что единодушным решением стало учреждение особой премии – Гран-при.

Центральным событием XI фестиваля (2014) стало выступление организатора и директора фестиваля и конкурса Николая Ищенко с Камерным оркестром «Классика» (дир. А. Абдурахманов). Прозвучали «Времена года» А. Пьяцоллы. Во втором отделении юбиляра поздравили его друзья и ученики: инструментальный ансамбль «Маэстро аккордеон» (рук. О. Парфентьева), дуэт баянистов П. Кожевникова и Д. Евтушенко, джазовый баянист А. Бугаев, трио «Кадриль.ги» из Москвы (рук. В. Грехов). Зрители сидели в несколько рядов в проходе.

Потрясающее впечатление на челябинских и еманжелинских слушателей произвёл молодой талантливый ученик Ф. Липса А. Салахов. И традиционно с успехом выступил муниципальный русский оркестр «Садко» г. Еманжелинска (рук. Ю. Яковлев, В. Лавришин).

VI конкурс показал, что свои устойчивые позиции подтвердили представители Казахстана, Перми, Красноярска, Кургана, Челябинска, Магнитогорска, Йошкар-Олы (Республика Марий-Эл), Екатеринбурга и Москвы.

В программе XII Международного фестиваля (2017) выступили: В. Романько с произведениями Пьяцоллы, Гер-

швина и импровизационной композицией на заданные темы по просьбам зрителей из зала, Д. Ходанович – с классической программой, А. Бугаев – с импровизационно-джазовой программой, Зауральское трио баянистов (П. Бабин, Е. Крашенинников, В. Боголюбов) – с демократичной разножанровой программой, рассчитанной на самый широкий круг зрителей. Все исполнители и в Челябинске, и в Еманжелинске играли при полных залах, как всегда, имея необычайный успех.

VII Международный конкурс расширил свои границы введением двух новых номинаций: «Гармонисты» и «Учитель-ученик». Яркое впечатление произвела юная (10 лет) Алина Хлебнова (Новосибирск), ставшая лауреатом первых премий в четырёх номинациях. Два участника получили Гран-при: Макар Боголепов (Пермь) и Данил Шаравъёв (Екатеринбург). Впервые на конкурсе была представлена Норвегия (Матиас Рюгсвеен (Осло) – 1 и 3 премии). Традиционно – мастер-классы, творческие встречи, лекции членов жюри: Ф. Липс (Россия), Д. Султанов (Казахстан), К. Ищенко (Германия); презентация документального фильма «София Губайдуллина и Фридрих Липс в Королевской академии музыки в Копенгагене».

VIII Международный конкурс проходил необычно – в жёстких условиях пандемии, по видеозаписям (29 октября – 3 ноября 2020). Тем не менее – 128 участников, очень живо прошедшая Международная научно-практическая конференция (Zoom). Положительной стороной онлайн-прослушивания оказалось расширение географии конкурса, который в очередной раз подтвердил свою популярность в регионах, странах. Возможность поучаствовать получили обучающиеся, студенты, аспиранты и преподаватели из отдалённых городов России и зарубежных стран. Например, впервые были конкурсанты из Владикавказа (национальные гармоники), Магадана, Читы, малых населённых пунктов Иркутской, Вологодской областей, республики Марий Эл, уже традиционно – участники из Норвегии, Германии, Казахстана, Москвы, Санкт-Петербурга, Челябинска, Ростова, Краснодара и Краснодарского края, Красноярска и Красноярского края, Перми, Тюмени, Омска, Самары, Екатеринбургa, Новосибирска, Кургана, Уфы и др.

XIII Международный фестиваль баянистов-аккордеонистов и IX Международный конкурс «Кубок Фридриха Липса» состоятся 30 октября – 4 ноября 2023 г. (Челябинск – Еманжелинск).

Для цитирования: Кашина, И.С. Марафон педагогического мастерства в Колледже культуры ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» / И.С. Кашина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 84–90.

УДК 37.01

Кашина Ирина Сергеевна,
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
декан факультета социокультурной деятельности
E-mail: rjirf28@mail.ru
Россия, г. Челябинск

**МАРАФОН ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА В КОЛЛЕДЖЕ КУЛЬТУРЫ
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»**

Аннотация. Автор статьи делает обзор мероприятий, проведенных в структурном подразделении ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» в честь Года педагога и наставника, а также в честь Дня среднего профессионального образования.

Ключевые слова: марафон; креативность; взаимопосещение; педагогическое мастерство; новаторство.

Irina Kashina,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Dean of the Socio-cultural Activities Faculty
E-mail: rjirf28@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

**MARATHON OF PEDAGOGICAL SKILLS AT THE COLLEGE OF CULTURE
OF THE SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY**

Annotation. The author of the article makes an overview of the events held in the structural subdivision of the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky in honor of the Year of the Teacher and mentor, as well as in honor of the Day of Secondary Vocational Education.

Keywords: marathon; creativity; mutual visits; pedagogical skills; innovation.

В связи с объявленным Годом педагога и наставника в Колледже культуры ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» прошел «Марафон педагогического мастерства». Сроки проведения были выбраны не случайно. 2 октября – День среднего профессионального образования, 5 октября – День учителя. Соответственно, наш марафон был приурочен ещё и ко всем нашим профессиональным праздникам. Целью проведения цикла разнообразных мероприятий в рамках марафона было ещё раз показать, какие

профессиональные, креативные, мудрые и творческие преподаватели работают в нашем Колледже. Во время проведения марафона приветствовалось и поощрялось взаимопосещение мероприятий друг друга и обмен опытом. Итак, что же у нас было.

1 день (02.10.2023 г.)

В День работника среднего профессионального образования преподаватели отделения этнохудожественного творчества Колледжа культуры ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» откры-

ли «Марафон педагогического мастерства». Преподаватели отделения (Глинкин А.В., Данилова Т.А., Кузнецова Е.В.) провели тематические беседы и мастер-классы в рамках темы «Отделение этнохудожественного творчества вчера, сегодня, завтра». Кроме этого, в течение сентября 2023 г. на отделении этноху-

дожественного творчества Колледжа культуры прошла череда мероприятий «Наставник, куратор глазами выпускников», на которые были приглашены выпускники отделения. Они рассказали о своей педагогической деятельности и роли педагогов-наставников на их жизненном пути.



2 день (03.10.2023 г.)

В Конгресс-холле г. Челябинска состоялось грандиозное мероприятие, приуроченное ко Дню среднего профессионального образования, – областной студенческий интеллектуальный КВИЗ. С гордостью спешим сообщить, что наша команда «Культурные люди» в лице Лежнина Виталия (гр. 3 АДТиК); Бухта-того Дмитрия, Пермякова Максима, Упир Ангелины (гр. 3 ОПТП); Гайдука Никиты, Корсун Полины (гр. 2 ОПТП) после 2-часового интеллектуального штурма вошла в пятёрку (из 61) лучших команд области! Ребята впервые испытали себя в этом формате, проявив настоящий командный дух, здоровую дерзость и недюжинную концентрацию логики и эрудиции! Что называется, вошли в историю культурно и достойно, и на этом останавливаться не собираются – впереди КВИЗ-2024 и желание снова бросить вызов судьбе и другим!

На отделении актерского искусства и театрального творчества прошли мастер-классы, посвященные Году педагога-наставника. Преподаватели колледжа и студенты узнали много интересного и познавательного в творческой профессии. Были представлены:

–гость-спикер, выпускница отделения, руководитель театрального коллектива МАОУ СОШ № 25 Бучнева Т.В – «Школьный театр. Пути его создания»;

–преподаватель высшей категории Трипольская М.П. – «Тренировка дикции в сочетании с мелкой моторикой рук»;

–заслуженный работник культуры РФ Бокарева Н.П. – «Режиссерский этюд в теме “Наблюдение”».

«Марафон педагогического мастерства» в колледже культуры продолжили Л.В. Брусов и группа ЗБ. В рамках дисциплины «Зарубежная литература» в читальном зале библиотеки прошло мероприятие, посвящённое творчеству американского романтика Э. По. Выступающие студенты подробно рассказали о

влиянии творчества Э. По на разные сферы искусства: литературу, живопись, музыку. Оживление среди гостей (группы 1 ОКДД, 1Б, 2 ОКДД и преподаватели) вызвала информация, что современные группы используют текст стихов Э. По в своём творчестве. Работники библиотеки подготовили выставку, продолжающую тему «Эдгар По: новаторство, влияние, постижение».

3 день (04.10.2023 г.)

Преподаватели и студенты отделения организации и постановки театрализованных представлений Колледжа культуры ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» провели ряд мероприятий в рамках «Марафона педагогического мастерства». На мероприятиях присутствовали студенты и преподаватели всего колледжа.

Заслуженный работник культуры РФ Шибицкий В.В. провел мастер-класс «Методика подготовки и проведения фестиваля-конкурса игрового творчества “Чижик”»; Сырникова И.С. подготовила урок-презентацию основных разделов дисциплины Сценическая пластика; Медвинская Ю.Л. представила мастер-класс «Ах, что за прелесть, эти тосты...» по дисциплине «Сценарное мастерство. Методика написания»; Соколовская Е.В. провела открытый урок по дисциплине «Основы актерского мастерства» на тему «Методика подготовки и проведения тренинга».

Яркую точку в череде мероприятий на отделении поставил мастер-класс «Технология организации проектов в Event-индустрии», который провел выпускник отделения 2007 года, ведущий развлекательных программ Василий Ложников.

Мероприятия посетили студенты и преподаватели всех отделений и ПЦК колледжа культуры.

4 день (05.10.2023 г.)

Заведующий ПЦК СГ и ППД Колледжа культуры Кашин К.С. провел откры-

тый урок «Бесланская трагедия. Неочевидный подвиг учителя», посвященный Лидии Александровне Цалиевой, директору школы № 1 г. Беслана. После освобождения заложников Лидия Александровна подверглась информационному террору, чему немало поспособствовали журналисты. Константин Сергеевич Кашин на своих занятиях часто поднимает в беседах с обучающимися такие важные и тяжелые темы. Беседа была проведена в рамках проходящего в Колледже культуры «Марафона педагогического мастерства», а также Месячника по гражданской обороне и чрезвычайным ситуациям. Поговорили и о последствиях трагедии, публикациях версий, муссированных в СМИ, разобрали основные мифы, которые до сих пор находятся в информационном пространстве. Студенты групп 1Б, 4Б, 1 ОКДД, 4 ОПТП задавали много вопросов.

Преподаватель ПЦК СГ и ППД Марченко С.Ю. провела интеллектуально-познавательную игру «Педагогический ринг». В игре участвовали две команды преподавателей и студентов заочной формы обучения высшего образования группы 2 НХК. Применялись технологии использования игровых методов и информационно-коммуникационная, позволяющая вовлекать в работу всех участников. Во время мероприятия использовались словесный и наглядный методы, а также приёмы игры (интерактивная презентация), коллективной работы. Вопросы были тематические и посвящены Году педагога и наставника в России.

1 тур – «Визитная карточка»: название команды + приветствие из букв названия.

2 тур – отборочный – «Разминка команд».

3 тур – «Школы мира».

Творческий тур для болельщиков «Угадай название фильма».

4 тур – «Кручу-верчу». Перевертыши пословиц и поговорок.

5 тур – ребусы.

6 тур – конкурс капитанов «Ситуация из конверта».

Все присутствующие (команды и болельщики) с большим удовольствием принимали участие в игре, получили массу положительных эмоций и проверили свои знания.

На отделении библиотекведения Колледжа культуры в рамках «Марафона педагогического мастерства» состоялись замечательные яркие события.

Презентация фотовыставки «Я и Книга», посвящённая чтению, читателям и книгам. Выставка открылась в рамках проекта отделения «Фанаты чтения», инициатором которого стала преподаватель Елена Ивановна Хусаинова. На отделении библиотекведения читают все, читают много, читают постоянно. И каждый из нас может причислить себя к фанатам чтения. На нашей выставке представлены фотоработы студентов и преподавателей, в которых они постарались отразить свои читательские вкусы и привычки, своё видение эстетики чтения, искусство читателя и мастерство фотографа.

Посвящение в студенты 1-го курса «В поисках сокровищ» было подготовлено в рамках дисциплины «Основы постановочной деятельности» студентами 3-го курса очной формы обучения. Первокурсникам удалось прекрасно справиться не только с проверкой своих знаний по литературе и правилам поведения в общезжитии, но и познакомиться с элементами пластики, а также получить один из самых главных документов студента – зачётную книжку! А отделение стало богаче на семь драгоценных алмазов!



5 день (06.10.2023 г.)

На отделении организации культурно-досуговой деятельности Колледжа культуры прошел мастер-класс «Речевая игротехника». Преподаватели отделения (Соловьев А.С., Пивоварова Л.М.) вместе со студентами демонстрировали изученные тренинги, объясняли их назначение, а также предлагали присутствующим опробовать их самостоятельно. Студенты 1–3 курсов показали, чему они научились и чему могут научить других в рамках дисциплины

«Речевые технологии КДП» и «Игровые технологии КДП».

Завершился наш «Марафон педагогического мастерства» большим театрализованным концертом-поздравлением «С Днем Учителя!», который также организовали и провели студенты отделения организации культурно-досуговой деятельности. В рамках концерта студенты поздравили всех преподавателей и сотрудников колледжа с этим замечательным осенним праздником.



Мы считаем, что такой формат проведения «Марафона педагогического мастерства» был выбран удачно, так как в течение недели все отделения и ПЦК Колледжа культуры смогли в удобном для себя режиме не только провести разноплановые мероприятия, но и посетить их у коллег. Кроме этого, мы смогли ещё раз акцентировать внима-

ние на популяризации работы преподавателя, на многогранности возможностей педагогов и наставников.

Вся информация по «Марафону педагогического мастерства» в Колледже культуры была размещена на сайте ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» и в социальных сетях ЮУрГИИ.

Для цитирования: Репицына, Ю.О. Методический семинар-практикум «Народный танец – продолжение» / Ю.О. Репицына. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 91–92.

УДК 793.31

Репицына Юлия Олеговна,
ГБОУ ВО «ЮургИИ им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой хореографического искусства;
аспирант по специальности 5.8.7 «Методология и технология
профессионального образования»
E-mail: yuliya_repitsyna@mail.ru
Россия, г. Челябинск

МЕТОДИЧЕСКИЙ СЕМИНАР-ПРАКТИКУМ «НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ – ПРОДОЛЖЕНИЕ»

Аннотация. В статье рассматривается анализ методического семинара-практикума «Народный танец – продолжение». Автором выделяются специфические особенности проведения мероприятия.

Ключевые слова: семинар-практикум; народный танец.

Yulia Repitsyna,
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Head of the Choreographic Art Department,
Postgraduate student in the specialty 5.8.7 «Methodology and technology
of vocational education»
E-mail: yuliya_repitsyna@mail.ru
Russia, Chelyabinsk

METHODOICAL WORKSHOP «FOLK DANCE – CONTINUATION»

Annotation. The article discusses the analysis of the methodological workshop «Folk dance – Continuation». The author highlights the specific features of the event.

Keywords: workshop; folk dance.

С 22 по 24 сентября 2023 г. в Челябинске прошел методический семинар-практикум «Народный танец – продолжение», организованный Фондом народного танца Н. Карташовой и Т. Реуз.

Программа семинара-практикума включала в себя практические и теоретические занятия, которые провели мастера и эксперты из Москвы, Челябинска и Республики Казахстан. Центральным событием стал методический практикум «Система деятельности хореографического коллектива на примере Заслуженного коллектива народного творчества

Российской Федерации ансамбля «Ералаш» (г. Челябинск).

В ходе практикума педагогический состав под руководством основателя и художественного руководителя коллектива Елены Анатольевны Фарладанской впервые представил систематизированный опыт работы коллектива.

Сегодня заслуженный коллектив народного творчества РФ «Ералаш» – это 400 детей в возрасте от 5 до 18 лет, с которым занимаются 15 педагогов. Основной педагогический состав являются выпускники и преподаватели ГБОУ ВО «ЮургИИ им. П.И. Чайковского»: художе-

ственный руководитель, главный балетмейстер Заслуженного коллектива народного творчества Российской Федерации ансамбля «Ералаш» – выпускница ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», лауреат премии Правительства РФ «Душа России», Почетный работник общего образования Е.А.Фарладанская, а также О. Рассоха, Д. Григорьева, Е. Логина, Т. Антохина, И.Г. Карапыш.

В разные годы участники ансамбля дважды становились чемпионами России по народному танцу, обладателями золотых медалей Дельфийских игр, победителями суперфинала международного проекта «Салют талантов», обладателями звания «Лучший коллектив года» в международном проекте «Я могу», обладателями Гран-при Национальной премии по народному танцу в Санкт-Петербурге. Они также участники VI Фестиваля детского танца «Светлана»; победители в номинации «Народный танец» на проекте «Большие и маленькие» телеканала «Культура»; обладатели Гран-при в Уральском федеральном округе всероссийского конкурса в рамках Национальной премии детского и юношеского танца «Весна священная», организованного благотворительным фондом содействия развитию хореографического и изобразительного искусства «Илзе Лиэпа» и т. д.

Более 80 руководителей танцевальных коллективов, педагогов и хореографов из Тюмени, Великого Новго-

рода, Пензы, Омска, Новосибирска, Красноярского края, Москвы, Санкт-Петербурга, Курганской, Челябинской, Свердловской областей посетили мероприятие.

В ходе семинара-практикума были представлены уроки младшего отделения: основы хореографии и партерная гимнастика, народный танец, основы мужского класса, классический танец. Старшее отделение: историко-бытовой танец, классический танец, народный танец, урок по общей физической подготовке, современный танец, русский танец, народный технический класс.

Ярким завершением стал сольный концерт Заслуженного коллектива народного творчества Российской Федерации ансамбля «Ералаш». Балетмейстеры: Фарладанская Е.А., доцент, заведующий кафедрой хореографического искусства ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»; Репицына Ю.О.

Проведение семинара способствовало повышению профессиональных компетенций, накоплению практических навыков, а также развитию творческого потенциала. Участники семинара-практикума познакомились с воспитательной работой, методической, постановочной деятельностью коллектива; обмен опытом позволил расширить знания руководителям танцевальных коллективов в их профессиональной деятельности.

Для цитирования: Таскаева, А.В. О разработке новой научной темы в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского и героях профессионалах / А.В. Таскаева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2023. – № 3 (38). – С. 93–96.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда и Челябинской области № 23-28-10278, <https://rscf.ru/project/23-28-10278/>

УДК 7.071(470.55/.58)

Таскаева Анна Вячеславовна,
доктор филологических наук, доцент;
ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»,
главный научный сотрудник
E-mail: taskaeva_anna@bk.ru
Россия, г. Челябинск

О РАЗРАБОТКЕ НОВОЙ НАУЧНОЙ ТЕМЫ В ЮЖНО-УРАЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ ИСКУССТВ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО И ГЕРОЯХ ПРОФЕССИОНАЛАХ

Аннотация. В статье приводится информация о новом направлении исследований Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского «Искусство Южного Урала в лицах», в рамках которого в вузе реализуется проект, поддержанный Российским фондом научных исследований и Челябинской областью «Героическая парадигма в лингвокультурном пространстве региона (на примере выдающихся деятелей культуры и искусства Челябинской области)». Описана научная проблема, на решение которой направлен проект, цели и задачи исследования, ожидаемые результаты.

Ключевые слова: героическая парадигма; лингвокультурное пространство региона; выдающийся деятель культуры и искусства; Челябинская область; герой-профессионал.

Anna Taskaeva,
Doctor of Sciences (Linguistics), Associate Professor;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Chief Researcher
E-mail: taskaeva_anna@bk.ru
Russia, Chelyabinsk

ABOUT NEW SCIENCE RESEARCH TOPIC AT SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY & PROFESSIONAL HEROES

Annotation. The article provides information about a new science research topic at South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky “The Art of South Urals in Persons”. The institute implements a project supported by Russian Science Foundation and the Chelyabinsk Region “Heroic paradigm in the linguistic and cultural landscape of the region (on the example of prominent figures of culture and art of the Chelyabinsk region)”. The scientific problem to be solved by the project, the goals and objectives of the research, and the expected results are described.

Keywords: heroic paradigm; linguistic and cultural space of the region; outstanding cultural and artistic activity; Chelyabinsk region; professional hero.

С 2023 года в Южно-Уральском государственном институте искусств имени П.И. Чайковского началась разработка новой научной темы «Искусство Южного Урала в лицах». Новое направление исследований является актуальным не только для ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского как ведущего вуза творческой направленности нашего региона, но и всей Челябинской области. В рамках разработки научной темы вуза реализуется проект, поддержанный Российским фондом научных исследований и Челябинской областью «Героическая парадигма в лингвокультурном пространстве региона (на примере выдающихся деятелей культуры и искусства Челябинской области)».

Проект направлен на решение комплексной проблемы лингвокультурологического, социолингвистического и лингвоаксиологического описания героической парадигмы в национальной языковой картине мира на примере выдающихся деятелей культуры и искусства Челябинской области, что позволит получить представление об особенностях репрезентации образа героя в сфере профессиональной деятельности. Под героической парадигмой мы понимаем универсальную систему концептов, репрезентирующую героизм во всех языках, отражая глобальные социокультурные процессы и их национально-культурную специфику. Это открытая сложная система концептов, в которой реализуются ценностные, историко-культурные, общественно-политические, идеологические и экономические особенности общества.

Цель исследования – представить героическую парадигму как совокупность универсальных характеристик, национально-культурных и регионально-специфических особенностей репрезентации героического в лингвокультурном пространстве региона на примере выдающихся деятелей культуры и искусства Челябинской области.

Актуальность проекта обусловлена тем, что образы героев являются духовной опорой как для отдельного человека, так и для целой нации, сохраняют этническую самобытность и национальную идентичность, отражают особенности исторических процессов и смену культурных парадигм. Главный тезис исследования состоит в том, что имена выдающихся деятелей культуры и искусства прошлого или настоящего приобретают статус личностных героических идеологем, реализуя историко-культурные ценности и идеологические установки общества, выполняя функцию действенной передачи накопленного опыта и ценностей от поколения к поколению.

В основу разработки научной темы «Искусство Южного Урала в лицах» нами принято наиболее общее определение понятия «выдающийся деятель», разработанное Е.А. Куштым, согласно которому выдающийся деятель – это личность, в полной мере реализующая способность к социальному творчеству в области профессиональной деятельности. Выдающийся деятель на профессиональной основе всегда устремлен к актуализации способности к созданию не просто качественно нового, но прежде всего полезного, жизненно важного для обеспечения положительной динамики развития человеческого социума. Определяющими характеристиками выдающегося деятеля являются социокультурное самоопределение и творческая самореализация, наполняющие его жизнь высоким смыслом и что немаловажно – значимостью для последующих поколений учеников и общества в целом [1; 2; 3].

Выдающийся деятель культуры и искусства – это герой конкретной профессиональной деятельности, так как плоды его творчества являются культурным наследием человечества, а созданные им произведения способны влиять на души и умы людей, признаны широкой общественностью. Направлен-

ное изучение жизни и творчества выдающихся деятелей культуры и искусства важно для молодого поколения с точки зрения сохранения традиций преподавания и передачи мастерства и опыта, как пример служения людям, Отечеству, культуре и искусству родного края, как пример человеколюбия и ориентации не на потребление, а на созидание. Выдающиеся деятели искусств, как правило, не только мастера, но и педагоги, наставники, которые передают не только знания по своему предмету, но и ценности, объединяющие нацию.

Команда проекта состоит из ученых, осуществляющих научную деятельность в разных областях гуманитарного знания: филологии, педагогики, искусствоведении и истории. Такой состав обеспечивает междисциплинарность исследования и разнообразие применяемых подходов и методик. В ходе совместной работы руководителя проекта главного научного сотрудника Таскаевой А.В. и основных исполнителей – заведующего кафедрой истории, теории музыки и композиции Кучер Н.Ю., доцента кафедры народного пения Юровский О.Л., доцента кафедры социально-гуманитарных и психолого-

педагогических дисциплин, младшего научного сотрудника Ивлева Н.Н. – собираются сведения о выдающихся деятелях культуры и искусства Челябинской области, проводятся полевые исследования, интервью, анкетирования преподавателей и студентов творческих вузов, организуются конкурсы и научно-исследовательские конференции с секциями по тематике гранта. В результате будут исследованы личностные героические идеологемы, связанные с профессиональной сферой культуры и искусства, актуализированные в лингвокультурном пространстве Челябинской области. С практической точки зрения основным «продуктом» реализации проекта должен стать иллюстрированный лингвокультурологический словарь «Искусство Южного Урала в лицах», а с точки зрения научной значимости – будет получена информация, расширяющая теоретические знания в области лингвокультурологии, социолингвистики, лингвистической аксиологии, истории, музыкальной педагогики, искусствоведения, представленная в виде научных статей в рецензируемых российских и международных научных изданиях.

Литература:

1. Куштым, Е.А. Духовное творчество как диалог (историко-философское введение к пониманию субъектности) : коллективная монография / Е.А. Куштым, А.А. Бобрик, С.З. Гончаров. – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2013. – 192 с. – Текст : непосредственный. – ISBN 978-5-9772-0282-4.
2. Куштым, Е.А. Искусство, наука, образование: актуальные вопросы современности и перспективы развития : международное заседание круглого стола (Россия, г. Челябинск, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 07.04.2022) / Е.А. Куштым и др. – Текст : непосредственный // Социум и власть. – 2022. – № 2 (92). – С. 107–135. – DOI 10.22394/1996-0522-2022-2-107-135. EDN: DDFYSS.
3. Куштым, Е.А. Россия XXI века в аспекте реализации творческого потенциала человека, общества, государства : международное заседание круглого стола (Россия, г. Челябинск, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 10.09.2021–30.11.2021) / Е.А. Куштым и др. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование : сборник научных статей / сост. А.С. Макурина ; науч. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2021. – Вып. 10. – С. 6–44. – ISBN 978-5-94934-094-3.

4. Таскаева, А.В. Героическая лингвистика : монография / А.В. Таскаева, С.А. Питина. – Челябинск : Издательство Челябинского государственного университета, 2020. – 179 с. – Текст : непосредственный.

5. Таскаева, А.В. Герои России, Великобритании и США : лингвокультурологический иллюстрированный словарь / А.В. Таскаева. – Челябинск : Издательство Челябинского государственного университета, 2021. – 74 с. – Текст : непосредственный.

References:

1. Kushtym, E.A. Duhovnoe tvorchestvo kak dialog (istoriko-filosofskoe vvedenie k ponimaniyu sub#ektnosti) : kollektivnaja monografija / E.A. Kushtym, A.A. Bobrik, S.Z. Goncharov. – Cheljabinsk : Poligraf-Master, 2013. – 192 s. – Текст : neposredstvennyj. – ISBN 978-5-9772-0282-4.

2. Kushtym, E.A. Iskusstvo, nauka, obrazovanie: aktual'nye voprosy sovremennosti i perspektivy razvitija : mezhdunarodnoe zasedanie kruglogo stola (Rossija, g. Cheljabinsk, JuUrGII im. P.I. Chajkovskogo, 07.04.2022) / E.A. Kushtym i dr. – Текст : neposredstvennyj // Socium i vlast'. – 2022. – № 2 (92). – С. 107–135. – DOI 10.22394/1996-0522-2022-2-107-135. EDN: DDFYSS.

3. Kushtym, E.A. Rossija XXI veka v aspekte realizacii tvorcheskogo potenciala cheloveka, obshhestva, gosudarstva : mezhdunarodnoe zasedanie kruglogo stola (Rossija, g. Cheljabinsk, JuUrGII im. P.I. Chajkovskogo, 10.09.2021–30.11.2021) / E.A. Kushtym i dr. – Текст : neposredstvennyj // Mir kul'tury: iskusstvo, nauka, obrazovanie : sbornik nauchnyh statej / sost. A.S. Makurina ; nauch. red. E.A. Kushtym. – Cheljabinsk : GBOU VO «JuUrGII im. P.I. Chajkovskogo», 2021. – Vyp. 10. – S. 6–44. – ISBN 978-5-94934-094-3.

4. Taskaeva, A.V. Geroicheskaaja lingvistika : monografija / A.V. Taskaeva, S.A. Pitina. – Cheljabinsk : Izdatel'stvo Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 2020. – 179 s. – Текст : neposredstvennyj.

5. Taskaeva, A.V. Geroi Rossii, Velikobritanii i SShA : lingvokul'turologicheskij illjustrirovannyj slovar' / A.V. Taskaeva. – Cheljabinsk : Izdatel'stvo Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 2021. – 74 s. – Текст : neposredstvennyj.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бирюков Михаил Юрьевич, член Профессионального союза художников России, кандидат педагогических наук, доцент; ФГБОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет», доцент кафедры дополнительного образования детей и взрослых (Россия, ЛНР, г. Луганск).

Буданова Татьяна Анатольевна, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ; ГПОУ «Забайкальское краевое училище искусств», директор, преподаватель по классу баяна (Россия, г. Чита).

Бухарина Надежда Ивановна, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой народного пения (Россия, г. Челябинск).

Дробот Ольга Евдокимовна, кандидат педагогических наук; ГБУДО г. Москвы «Детская школа искусств имени М.А. Балакирева», преподаватель теоретических дисциплин (Россия, г. Москва).

Ежова Юлия Александровна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства (Россия, г. Челябинск).

Ищенко Елена Борисовна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры теории, истории музыки и композиции; пресс-секретарь фестиваля и конкурса (Россия, г. Челябинск).

Ищенко Николай Прокофьевич, заслуженный артист РФ, профессор; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», профессор кафедры народных инструментов; артистический директор фестиваля и конкурса, сопредседатель жюри конкурса (Россия, г. Челябинск).

Кашина Ирина Сергеевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», декан факультета социокультурной деятельности (Россия, г. Челябинск).

Кожокару Стела Петровна, Международный Независимый Университет Молдовы, аспирант (Республика Молдова, г. Кишинэу).

Кучер Наталья Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (Россия, г. Челябинск).

Мещерякова Наталья Ивановна, профессор; ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры», заведующий кафедрой вокального искусства (Россия, г. Волгоград).

Рагозина Аниля Миндегалиевна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», преподаватель кафедры сольного пения (Россия, г. Челябинск).

Репицына Юлия Олеговна, ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», заведующий кафедрой хореографического искусства; аспирант по специальности 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования» (Россия, г. Челябинск).

Романова Лариса Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент; независимый исследователь (Россия, г. Екатеринбург).

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

Таскаева Анна Вячеславовна, доктор филологических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», главный научный сотрудник (Россия, г. Челябинск).

Флоря Елеонора Петровна, доктор искусствоведения, профессор; Музыкальная Академия. Театр, Изобразительное искусство, профессор кафедры искусствоведения и художественно-теоретических дисциплин (Республика Молдова, г. Кишинэу).

Юровская Ольга Леонидовна, кандидат искусствоведения; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры народного пения (Россия, г. Челябинск).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

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

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

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

Структура статьи: слева в верхнем углу указывается УДК статьи; ниже по центру прописываются в именительном падеже сведения об авторе: фамилия, имя, отчество автора полностью; ученая степень; ученое звание; полное юридическое наименование учреждения; занимаемая должность; электронный адрес автора; страна, город; (при наличии прописать в этой же последовательности сведения о научном руководителе или соавторе); по центру ниже заглавными буквами – название статьи; под названием статьи располагаются с новых абзацев аннотация (300–600 знаков) и ключевые слова (не более пяти) на русском языке, а также переводы сведений об авторе, названия статьи, аннотации и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на английском/ немецком/ французском языках сведения об авторе, название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся на русский язык); с нового абзаца следует ос-

новой текст на языке публикуемой статьи без перевода; в конце статьи оформляется список литературы в алфавитном порядке, ниже располагается References с помощью проведенной транслитерации списка литературы (сайт по адресу: translit.ru; выбор варианта – BGN).

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

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

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

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